



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zurück in die Zukunft.

Zur Diskussion des Heimatphänomens im
deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz'
Filmroman *Heimat*

Verfasser

David Benjamin Brückel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, November 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Meinen Müttern. Und Guy André Mayor.

*Wir verwirklichen uns nie.
Wir sind zwei Abgründe – ein Brunnen, der in den Himmel schaut.*

Fernando Pessoa
Das Buch der Unruhe

*Alles, was erzählt wird, hat sich wirklich ereignet –
Nichts hat sich so ereignet, wie es erzählt wird.*

Edgar Reitz

Ich erinnere mich an Bilder, die ich im Januar in Tokyo gefilmt habe. Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt. Sie sind mein Gedächtnis. Ich frage mich, wie sich die Leute erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, keine Bandaufzeichnungen machen.

Chris. Marker
Sans soleil

Je gehetzter das Leben des Alltags, umso größer die Sehnsucht nach einem Stück unberührter Erde und nach Tieren, die noch in echter Freiheit leben.

Aus dem Trailer zu *Der Förster im Silberwald*

INHALTSVERZEICHNIS	1
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	5
VORWORT	6
EINLEITUNG	8
1 „HEIMAT“. EIN BEGRIFF IM WANDEL DER ZEIT	11
1.1 „Heimat“ als räumlich-juristische Kategorie	13
1.2 „Heimat“ im Zeichen erhöhter Mobilität	16
1.3 Exkurs: Heimweh	17
1.4 Die Industrialisierung und die Entstehung eines neuen Heimatbegriffs im 19. Jahrhundert	17
1.5 Die Entstehung der Heimatbewegung Ende des 19. Jahrhunderts	20
1.6 Der Heimatbegriff der 1920er und 1930er Jahre	22
1.7 Der Heimatbegriff im Nationalsozialismus	23
1.8 Der Heimatbegriff nach dem 2. Weltkrieg	24
1.9 Die neue Heimatbewegung in den 1970er Jahren	26
1.9.1 Exkurs: Ina-Maria Greverus - „Heimat“ als Territorium	31
1.10 Heutige Heimatbegriffe in der Diskussion	34
1.10.1 Michael Neumeyer - „Heimat“ als alltägliche, subjektiv erlebte Lebenswelt	34
1.10.2 Andreas Huber - „Heimat“ in der Postmoderne	36
1.10.3 Persönliches Fazit aus der Heimatdiskussion / Versuch zu einem Heimatbegriff zu gelangen	41

2 HEIMATFILM.

<u>ASPEKTE EINES GENRES IM WANDEL DER ZEIT</u>		44
2.1	Die Wurzeln des deutschen Heimatfilms	45
2.2	Der deutsche Bergfilm	47
2.2.1	Dr. Arnold Fanck – Pionier des deutschen Bergfilms	47
2.2.2	Merkmale des deutschen Bergfilms	48
2.2.3	Technikbegeisterung und Zivilisationskritik	50
2.2.4	Siegfried Kracauer – Die Diagnose präfaschistischer Tendenzen im deutschen Bergfilm	51
2.2.5	Notizen zu Dr. Arnold Fancks / Georg Wilhelm Pabsts <i>Die weiße Hölle vom Piz Palü</i> (1929)	54
2.3	Der Heimatfilm im Dritten Reich	58
2.3.1	Notizen zu Hans Steinhoffs <i>Die Geierwally</i> (1940)	62
2.3.2	Notizen zu Veit Harlans <i>Die goldene Stadt</i> (1942)	64
2.4	Kontinuität im deutschen Film nach 1945	67
2.5	Der westdeutsche Nachkriegsheimatfilm - Traum und Trauma	70
2.5.1	Die Milieubestimmtheit der Heimatfilmwelt	71
2.5.2	Antagonismen in der Welt des Heimatfilms	71
2.5.3	Der Heimatfilm als heile Welt?	72
2.5.4	Rollenbilder im bundesdeutschen Heimatfilm	73
2.5.5	Synthetische Landschaften und Zeiten	73
2.5.6	Sechs mythologische Aufgaben des bundesdeutschen Heimatfilms	75
2.5.7	Notizen zu Hans Deppes <i>Grün ist die Heide</i> (1951)	76
2.6	Oberhausen 1962	84
2.7	Der Neue Heimatfilm	86
2.7.1	Notizen zu Peter Fleischmanns <i>Jagdszenen aus Niederbayern</i> (1969)	88

2.7.2	Notizen zu Volker Schlöndorffs <i>Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach</i> (1971)	93
2.8	Heimatfilme in den 1980ern	94
2.8.1	Notizen zu Joseph Vilsmaiers <i>Herbstmilch</i> (1989)	95
2.9	Wie weiter?	99
3	<u>EDGAR REITZ – FILMAUTOR</u>	100
3.1	Erste Schritte	100
3.2	Das Prinzip „Autorenfilm“	101
3.3	Das Kino der Erfahrung	106
3.4	Film als Erinnerungsarbeit	110
3.5	Skepsis und Ambivalenzen	111
3.6	Aspekte des Erinnerungsprozesses - Gemeinsamkeiten zwischen Leben und Film	114
3.7	Die Aktivierung der Zuschauererfahrung	115
4	<u>HEIMAT.</u>	118
4.1	Zur Entstehung von <i>Heimat</i>	118
4.1.1	Selbstbefragung auf Sylt – Die Geburt der „Ur- <i>Heimat</i> “	118
4.1.2	Die US-amerikanische Fernsehserie <i>Holocaust</i>	119
4.2	Vorbereitungen zu <i>Heimat</i>	128
4.2.1	Geschichten aus den Hunsrückdörfern	128
4.3	Die Methode und ihre Grenzen - Fiktionalisierte „oral history“ in Edgar Reitz’ Erinnerungskino	132

4.4	Zur Frage der Selbstreflexivität des Mediums	135
4.4.1	Photographie und Film in <i>Heimat</i>	135
4.4.2	Intertextuelle Referenzen I: <i>La Habanera</i> (1937)	143
4.4.3	Intertextuelle Referenzen II: <i>Heimat</i> (1938)	147
4.4.4	Weitere filmästhetische Strategien zur Irritation der Rezeption: Blockierte Blicke, Rahmen, Spiegel	151
4.4.5	Farbwechsel	154
4.5	Strategien der Identifikation	156
4.6	Die Präsentation des Faschismus und die Thematisierung des Holocaust in <i>Heimat</i>	157
4.7	Rollenbilder in <i>Heimat</i>	167
4.8	„Heimat“ im Zeitalter der Technologisierung	173
4.9	Das Selbst und das Andere	179
4.10	<i>Heimat</i> und „Heimat“	187
4.10.1	„Heimat“ in <i>Heimat</i>	187
4.10.2	<i>Heimat</i> als „Heimat“	191
<u>5</u>	<u>ZUSAMMENFASSUNG</u>	<u>194</u>
	<u>ANHANG</u>	<u>197</u>
Anhang 1	Schaubild zur US-amerikanischen TV-Serie <i>Holocaust</i>	198
Anhang 2	<i>Der Blick ins Feuer</i> . Ein Gespräch mit Edgar Reitz	199
	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>225</u>
	<u>BILDNACHWEIS</u>	<u>233</u>
	<u>FILMOGRAPHIE (AUSWAHL)</u>	<u>234</u>
	<u>ABSTRACT</u>	
	<u>LEBENS LAUF</u>	

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen 1 - 3:	<i>Die weiße Hölle vom Piz Palü,</i> Regie: Dr. Arnold Fanck / Georg Wilhelm Pabst	S. 55
Abbildungen 4 & 5:	<i>Die Geierwally,</i> Regie: Hans Steinhoff	S. 63
Abbildungen 6 & 7:	<i>Grün ist die Heide,</i> Regie: Hans Deppe	S. 78
Abbildungen 8 & 9:	<i>Grün ist die Heide,</i> Regie: Hans Deppe	S. 79
Abbildung 10:	<i>Grün ist die Heide,</i> Regie: Hans Deppe	S. 81
Abbildung 11:	<i>Jagdszenen aus Niederbayern,</i> Regie: Peter Fleischmann	S. 91
Abbildung 12:	<i>Herbstmilch,</i> Regie: Joseph Vilsmaier	S. 96
Abbildungen 13 & 14:	<i>Herbstmilch,</i> Regie: Joseph Vilsmaier	S. 97
Abbildungen 15 & 16:	<i>Herbstmilch,</i> Regie: Joseph Vilsmaier	S. 98
Abbildungen 17 & 18:	<i>Heimat,</i> Regie: Edgar Reitz	S. 137
Abbildungen 19 & 20:	<i>Heimat,</i> Regie: Edgar Reitz	S. 139
Abbildungen 21 & 22:	<i>Heimat,</i> Regie: Edgar Reitz	S. 146
Abbildungen 23 - 25:	<i>Heimat,</i> Regie: Edgar Reitz	S. 152
Abbildungen 26 - 32:	<i>Heimat,</i> Regie: Edgar Reitz	S. 153
Abbildung 33:	<i>Heimat,</i> Regie: Edgar Reitz	S. 168
Abbildung 34:	Schaubild zu der US-amerikanischen TV-Serie <i>Holocaust</i> . Abgedruckt in: Knilli, Friedrich/Zielinski, Siegfried: Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines Bestsellers, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1982, S. 44.	S. 198

Anmerkung:

Bei allen Abbildungen (mit Ausnahme der Abbildung 34) handelt es sich um Filmstills, die ich den jeweiligen Filmen entnommen und selbst angefertigt habe.

Vorwort

Eine Zugfahrt von München in die Schweiz. Ich erinnere mich an meinen ehemaligen Lehrer Guy André Mayor und eine Anekdote, die er uns Schülern besonders gerne zu erzählen pflegte:

Zum Abschluss seiner Lizentiatsarbeit fuhr er nach Paris, um einen dort lebenden, bedeutenden Schriftsteller zu treffen, mit dessen Werk er sich in seiner Arbeit auseinandergesetzt hatte.

Als er klingelte, öffnete sich die Tür einen Spalt und als der Schriftsteller meinen Lehrer erblickte, wollte ersterer die Tür sofort wieder schließen. Mein Lehrer hatte allerdings längst seinen Fuß dazwischen geschoben, so wie er immer irgendwie seinen Fuß hineinbekam in die Dinge.

Er erzwang eine Wohnungsführung. Angesichts der handbemalten Schreibmaschine im Arbeitszimmer und der Bemerkung des Schriftstellers »...und hier dichte ich!« brach mein Lehrer in schallendes Gelächter aus.

Diese Erinnerung und vor allem das schallende Gelächter, das ich heute noch höre, wenn ich ein Jahr nach seinem Tod an ihn denke, und das für mich zum Symbol all seiner Neugier und seiner unnachgiebigen, herausfordernden, bestechenden Intelligenz geriet, ist unter all den wesentlichen Dingen mit das Wesentlichste, was dieser Mensch mir auf meinen Weg mitgab. Deshalb sei Guy André Mayor an dieser Stelle für das Lachen und alles andere gedankt. All dies kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Ferner möchte ich mich sehr herzlich bei Edgar Reitz bedanken, der mir seine Tür nicht vor der Nase zuschlug und mich 30 Jahre nach dem Beginn der Vorbereitungen und 25 Jahre nach der Uraufführung von *Heimat* in seinem Büro in München sehr freundlich und großzügig empfing. Er war bereit, sich meinen Fragen in einem ausführlichen Interview zu stellen, das ich im Anhang dieser Arbeit angefügt habe.

Außerdem bin ich dem Pro-Winz kino in Simmern über die Maßen dankbar, weil es trotz erheblichen Aufwands Ende Oktober 2009 - anlässlich des 25-jährigen Jubiläums von *Heimat* - den gesamten Film zeigte und dadurch für ein unvergessliches, unvergleichliches Kinoerlebnis sorgte. Für zwei Tage wurde das Kino im Hunsrück zu einem magischen Ort des Schauens und des Erzählens, wurde die eigene und so besondere Kraft des Kinos dadurch spürbar, dass der mit so viel Genauigkeit und Liebe produzierte Film mit ebenso viel Hingabe

der Veranstalter in voller Länge und in der Umgebung gezeigt wurde, die neben den unzähligen Figuren als Protagonistin von *Heimat* auftritt.

Größter Dank für Geduld und Unterstützung in vielerlei Hinsicht geht an meine Familie und Freunde und ganz besonders an meine Freundin, die gemeinsam mit mir viele der Filme sahen, mit mir in die Diskussion um „Heimat“ einstieg und mich zurechtschüttelte, wenn der wissenschaftliche Wahnsinn von mir Besitz ergriff.

Außerdem sei allen gedankt, die nicht mehr sind oder nicht mehr bei mir sind, denn auch das lehrt uns die Erfahrung „Heimat“: wir sind auch das, was wir verloren haben.

David Benjamin Brückel,
Hannover im November 2009

Einleitung

Es handele sich um einen Film, »an dem das, was Geschichte, Erinnerung, Erzählung und Kino ist, sich neu definieren muss«¹.

Diesen Satz schrieb Georg Seeßlen nicht etwa über Edgar Reitz' so genannte *Heimat*-Trilogie, sondern über Quentin Tarantinos neuesten Kinofilm *Inglorious Basterds*, der 2009 auf den Filmfestspielen in Cannes seine Welturaufführung erlebte.

Mit nicht weniger Berechtigung könnte man Seeßlens Äußerung allerdings auch auf Reitz' 56-stündigen Filmroman beziehen, dessen erster Teil 1984 das nationale und internationale Publikum eroberte. Freilich fanden sich unter den vielen Millionen Zuschauern nicht nur Bewunderer – so stießen die Filme bei manchen Kritikern im In- und Ausland auf Ablehnung und waren Gegenstand existenzieller Diskussionen.

Denn 40 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bahnte sich in der Bundesrepublik Deutschland ein Diskurs an, der die historische Vergangenheit des Landes in einem veränderten Licht reflektierte. Während sich die einen auf eine Art nationale Identitätssuche begaben, die sich kritisch und zugleich prospektiv mit der deutschen Geschichte auseinandersetzte, sehnten sich andere danach, die Vergangenheit endlich ruhen zu lassen und das deutsche Trauma, das sich durch Schuld und Mitschuld an den Verbrechen der Nationalsozialisten begründete, verdrängend zu überwinden.

Die Auseinandersetzungen gipfelten Mitte der 1980er Jahre schließlich in der „Bitburg-Affäre“ und im „Historikerstreit“.²

1985 drückte Saul Friedländer seine Befürchtungen angesichts dieser Diskussionen in einem Artikel in der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit* aus, als er schrieb: »Was mich beunruhigt, vier Jahrzehnte nach dem Krieg, ist [...] das Anwachsen einer ambivalenten Einstellung zur deutschen Vergangenheit.«³

Mit Ambivalenzen handelt auch *Heimat*, denn erstens haben wir es hier mit einem Film zu tun, der sich einem Mythos verschrieben hat, der seinerseits zutiefst ambivalent ist und zweitens resultiert diese Ambivalenz aus der unvergleichlichen Sensibilität und Genauigkeit

¹ Seeßlen (2009: 37).

² Im Piper-Verlag ist Ende der 1980er Jahre ein Buch erschienen, das die wichtigsten Texte um den Historikerstreit versammelt. Dem Buch ist kein Herausgeber vorangestellt. Vgl. „Historikerstreit“. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung. Texte von Augstein u.a., München/Zürich, Piper, 1987.

³ Friedländer, Saul: Bewältigung – oder nur Verdrängung? Bei der deutschen Suche nach der Identität kann die Geschichte auf der Strecke bleiben, in: *Die Zeit* vom 08. Februar 1985.

des Blicks, der Edgar Reitz die Figuren und Dinge seiner filmischen Erzählungen unterzieht, und die sich als Haltung verwahrt gegen vorgefertigte Urteile und moralische Ideen, die sich nur allzu leicht über künstlerische Produkte zu transportieren ließen.

Dabei ist die Reitzsche Ambivalenz nie eine blinde, sondern im Gegenteil eine stets überaus verantwortungsvolle, die deshalb nie revanchistischen oder gar nationalistischen Zielen zuarbeitet. Wo dies dem Film – und insbesondere *Heimat*, dem ersten Teil der Trilogie – seitens der Kritik im Laufe seiner Rezeption dennoch unterstellt wurde, wurden in meinen Augen bewusst prinzipielle Aspekte des Werks vernachlässigt und übersehen.

Stattdessen betrachte ich die Filme als Beitrag zu einer neuerlichen Heimatdiskussion ab dem Ende der 1970er Jahre, die sich – bewusst oder unbewusst – den Auftrag erteilt hatte, den Mythos „Heimat“ einer ideologischen Entrümpelung zu unterziehen und ihn frei zu machen für eine zeitgemäße und kritische Betrachtung und Neubestimmung.

Über den Mythos schreibt Michel Tournier, er sei »eine grundlegende Geschichte [...], die jeder schon kennt«⁴.

Edgar Reitz fügt in seiner Beschreibung dessen, was ein Mythos sei, hinzu, dass diese Erzählungen sich von den Erzählungen des Alltags durch eine besondere, zugrunde liegende Tiefenschicht unterscheiden. Es handelt sich dabei gewissermaßen um den „vor-intellektuellen“, archaischen, kollektiven Erzählstrom eines spezifischen Kulturraums, den sowohl die Geschichten-Erzähler im Moment des Erzählens, wie die Zuhörer im Moment der Rezeption anzapfen und auf den sie immer wieder zurückgreifen.

Dieser Vorgang, der sich aus dem kollektiven Unbewussten einer Gesellschaft nährt und auf das jahrhundertelange, kulturelle Gewordensein des Menschen verweist, erzeugt ein Gemeinschaftsgefühl, das Edgar Reitz mit dem Gefühl vergleicht, das entsteht, wenn man mit Freunden um ein Feuer herum sitzt. Das Anzapfen des Erzählstroms ist wie der Blick ins Feuer.⁵

Womöglich ist es dieses verbindende, identitätsstiftende Gemeinschaftsgefühl, das die Faszination des Erzählens ausmacht und uns vor der Einsamkeit schützt, das uns teilhaben lässt an unserer eigenen Geschichte und der Geschichte unserer Vorfahren:

»Die Gewalt der Natur erhebt sich im Hintergrund der Volks-Erzählungen. Wenn wir eine Geschichte erzählen, öffnen wir einen imaginären Raum. Geschichten spielen nicht in der Wirklichkeit unseres Alltages, sondern in einer Parallelwelt, die der vertrauten Welt zum Verwechseln ähnlich sein kann, die aber dennoch außerhalb der Welt ist. Der erzählerische Raum, und das überrascht am allermeisten, ist dennoch zutiefst vertraut.

⁴ Tournier, Michel zit. nach: Friedländer (1984: 41).

⁵ Vgl. Anhang 2, *Der Blick ins Feuer. Ein Gespräch mit Edgar Reitz*, S. 200 ff. dieser Arbeit.

Es ist beim Geschichtenerzählen (auch beim Drehen und beim Anschauen mancher Filme!) als ob wir uns in uralten Räumen befänden, die es schon immer gab, in denen wir schon gewesen sind längst bevor wir auf die Welt gekommen sind. Es sind die unerwähnten Mächte im Hintergrund, die in den Geschichten spürbar werden. Die Götter schauen zu. Der Erzählraum ist archaisch. Er stammt aus einer Zeit vor aller Wissenschaft, vor aller Wahrheit. Das macht seine Magie.«⁶

Ein Mythos wie „Heimat“, die große kollektive Erzählung der menschlichen „Heimat“, scheint durch seine Tiefenstruktur etwas zu sein, das jedem - unbewusst oder bewusst, und mit je unterschiedlichen positiven oder negativen Konnotationen verknüpft – ins Leben scheint, ohne dass wir diesen „Zeit-Raum“⁷ tatsächlich je beschritten hätten – dennoch sind wir durch die Tradition unserer Vorfahren eingebunden in eine Geschichtlichkeit, die weit über unsere Geburt hinaus in die Vergangenheit zurückreicht.

Durch den verbindenden Aspekt einer gemeinsamen Vertrautheit ist der Mythos „Heimat“ in der Lage, wie eine Art semantisches Reservoir Antworten auf die unterschiedlichsten Fragen bereit zu halten und die unterschiedlichsten Bedürfnisse zu befriedigen.

In der vorliegenden Arbeit widme ich mich sowohl dem heimatlichen Mythos, als auch der filmischen „Heimat“.

Im ersten Teil werde ich zunächst näher auf den Begriff „Heimat“ und den Bedeutungswandel, dem er im Laufe der Zeit unterworfen war, eingehen, um das kulturgeschichtliche Fundament für die weiteren Teile dieser Arbeit zu legen.

Der zweite Teil widmet sich schließlich grundlegenden Stationen des deutschen Heimatfilms und versucht dadurch, eine überblicksartige Kulturgeschichte des Heimatfilms in Deutschland nachzuzeichnen.

Nach diesen ausführlichen Einleitungen, die dazu dienen, den Forschungsgegenstand vor seinem begriffs- und filmgeschichtlichen Hintergrund einordnen zu können, befasse ich mich im dritten Teil meiner Arbeit mit frühen Filmen sowie filmtheoretischen und filmpolitischen Positionen des Autorenfilmers Edgar Reitz.

⁶ Reitz, Edgar: Spätes Erwachen der Erzählfreude. Edgar Reitz über sein Schaffen zwischen Avantgarde-Anspruch und Erzählkino, in: politik und kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Nr. 06, November-Dezember 2009, S. 33-34, hier S. 34.

⁷ Im Hinblick auf Reitz' *Heimat*-Trilogie spricht Rüdiger Safranski in seiner Laudatio auf Edgar Reitz anlässlich der Verleihung des Kulturgroßschens 2009 durch den Deutschen Kulturrat von einem „Geist des Erzählens“, der den Zuschauer einhülle und nicht mehr loslasse: »So wurde man ganz vom Geist des Erzählens eingehüllt. Man fühlte sich in der Erzählung enthalten, wie der Maler, der im Bilde verschwindet; man möchte gar nicht mehr heraus aus dieser umhüllenden, bergenden und doch so überaus geräumigen Sphäre. Was für eine Sphäre ist das? Es ist, um es mit einem Wort zu sagen, die Sphäre der Zeit.« Vgl. Safranski, Rüdiger: Ein Teil meiner Lebenserfahrung, in: politik und kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Nr. 06, November-Dezember 2009, S. 32-33, hier S. 32.

Im Hauptteil der Arbeit liegt der Fokus auf dem ersten Teil der *Heimat*-Trilogie, der nach fünfjähriger Planungs- und Produktionszeit 1984 zur Aufführung kam. Der Film soll vor seinem zeitgeschichtlichen Hintergrund verortet und eingehend analysiert werden.

Ein exklusives Interview mit dem Regisseur Edgar Reitz wird die Arbeit abrunden. Es ist im Anhang abgedruckt.

1 „Heimat“. Ein Begriff im Wandel der Zeit

Im ersten Teil dieser Arbeit möchte ich zunächst näher auf den Begriff „Heimat“ und den Bedeutungswandel, dem er im Laufe der Zeit unterworfen war, eingehen, um in einem Überblick das kulturgeschichtliche Fundament für die weiteren Teile meiner Arbeit zu legen.

Zum Abschluss des ersten Teils werde ich die aus dem geschichtlichen Überblick sich ergebenden wesentlichen Aspekte des Heimatbegriffs unter heutigen Gesichtspunkten diskutieren, um zu einer zeitgenössischen Bestimmung dessen zu gelangen, was „Heimat“ sein kann.

Gleichzeitig beabsichtige ich weder, eine umfassende Phänomenologie des Begriffs, noch *eine verbindliche* Definition von „Heimat“ vorzulegen. Für ersteres scheint mir im Rahmen der vorliegenden Arbeit keine Notwendigkeit zu bestehen, letzteres betrachte ich als ein ohnehin utopisches Unterfangen.⁸

Stattdessen werden verschiedene, bisweilen kontroverse Positionen und Haltungen in den Blick genommen, um schließlich ein möglichst plastisches Bild des Heimatbegriffs zu entwerfen.

So soll vermieden werden, dass wesentliche Aspekte des Untersuchungsgegenstands unberücksichtigt bleiben und ein begrifflicher Torso letztlich Allgemeingültigkeit für sich in Anspruch nimmt. Trotz zahlreicher Deutungs- und Erklärungsversuche ist es nämlich im Laufe der Wissenschaftsgeschichte nur selten gelungen, den Heimatdiskurs in einem breiten, nicht nur durch Einzelwissenschaften und –aspekte motivierten Kontext widerzuspiegeln.

Dieser Umstand wird häufig auf die emotionalen Aspekte und/oder ideologischen Überfrachtungen des Begriffs zurückgeführt, die eine sachliche, wissenschaftliche Analyse behinderten.

⁸ Vgl. Gebhard/Geisler/Schröter (2007: 9). / Die Autoren weisen in ihrem Text darauf hin, dass sich im Zusammenhang mit „Heimat“ nur schwerlich von einem Begriff im Sinne von etwas klar und eindeutig zu Definierendem sprechen lässt. Stattdessen schlagen sie vor, „Heimat“ als eine Art „Assoziationsgenerator“ aufzufassen.

Dennoch hat es seit den 1970er Jahren im Zuge einer erneuten „Renaissance des Heimatgefühls“⁹ immer wieder Impulse gegeben, den Begriff trotz seiner vorbelasteten Geschichte und Vereinnahmung durch diverse ideologische Konzepte nutzbar zu machen, um ihn nicht den Ewiggestrigen zu überlassen.

So forderte beispielsweise im Jahr 1970 Günter Grass im Rahmen einer Diskussionssendung zum Thema „Heimat“ im Hessischen Rundfunk, die von Alexander Mitscherlich initiiert und moderiert wurde, eine aktive Beteiligung an der Heimatdiskussion, die von der politischen Linken begleitet werden sollte:

»Ich hielte es für falsch, den Begriff Heimat in seiner Wandelbarkeit den Demagogen zu überlassen. Es wäre auf intellektueller Seite ein verhängnisvoller Fehler, wenn wir [...] nun sagten, mit diesem Begriff wollen wir nichts mehr zu tun haben. Wir haben ihn neu zu definieren!«¹⁰

Ähnlich bezieht Jean Améry in seinem Essay *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* bereits 1966 Stellung, wenn er davon spricht, dass allein der Umstand, »dass rückschrittliche Bärenhäuterei den Heimatkomplex besetzt hat, [uns nicht] verpflichtet [...], ihn zu ignorieren.«¹¹ Stattdessen müssten wir uns »[...] wenn wir darüber nachdenken, lösen von althergebrachten, romantisch klisierten Vorstellungen«¹².

In diesem Sinne, geht es also auch in meiner Arbeit nicht darum, den Begriff „Heimat“ per se abzulehnen, sondern ihn notwendigerweise ideologisch zu entrümpeln und ihn von dem mitgeschleppten sentimental Ballast zu befreien, um zu einem heutigen, aufgeklärten, aktiven Heimatverständnis zu gelangen.¹³

Konsequenterweise erscheint es mir wenig sinnvoll, den Begriff „Heimat“ durch neutrale, scheinbar sachlichere Bezeichnungen wie „Umwelt“, „Region“ oder „Territorium“ zu ersetzen, weil dies meines Erachtens das Problem lediglich verschiebt, aber nicht löst.

Das Ziel des ersten Teils der vorliegenden Arbeit besteht also darin, einen historischen Überblick über den Heimatbegriff und seinen Wandel im Laufe der Geschichte zu ermöglichen und seine wichtigsten Aspekte und Facetten möglichst plastisch zu schildern, ohne dabei widersprüchliche Positionen zu umgehen oder auf Ersatzbegriffe auszuweichen.

⁹ Vgl. Bredow, Wilfried von/Foltin, Hans-Friedrich: *Zwiespältige Zufluchten. Zur Renaissance des Heimatgefühls*, Berlin/Bonn, Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 1981.

¹⁰ Mitscherlich/Kalow (1971: 25).

¹¹ Améry (2002: 97).

¹² Ebenda (94).

¹³ Vgl. Neumeyer (1992: 2).

1.1 „Heimat“ als räumlich-juristische Kategorie

Wie Ina-Maria Greverus bemerkt, hatte „Heimat“ »zunächst eine ganz konkrete, räumliche Bedeutung, die dem Wort in einigen Dialekten bis heute geblieben ist, so im Schweizerdeutschen und in bayrischen und österreichischen Dialekten als Synonym für Haus und Hof«¹⁴.

So heißt es beispielsweise im Schwäbischen Wörterbuch: »Der Aelteste kriegt die Heimat« und »die Geschwister des Hochzeigers gehen ihrer Heimat zur Leiche am Hochzeitstag des Aeltesten«¹⁵.

„Heimat“ ist hier Ausdruck eines spezifischen erbrechtlichen Besitzanspruchs, der in Verbindung steht mit einer konkreten räumlichen Kategorie, denn das »elterliche haus und besitzthum heizt so, in Baiern. [...] woraus der sinn haus und hof, besitzthum überhaupt sich ausbildet, auszer in Baiern namentlich auch in der Schweiz [...]«¹⁶.

Wilfried von Bredow und Hans-Friedrich Foltin weisen darauf hin, dass die räumliche Begrenzung von „Heimat“ lange relativ unscharf gekennzeichnet war und „Heim“ »erst allmählich [...] auf das Haus als den inneren Bereich von >Heimat< festgelegt [wurde] und Heimat auf den um das Heim herum gelegenen Bezirk (der jedoch zu keiner Zeit exakt nach außen abgegrenzt wurde)«¹⁷.

Für Karen Joisten ist die räumliche, mit Besitzansprüchen verbundene Bedeutung von „Heimat“ ein Indiz dafür, dass »das Heim [...] die Bedingung der Möglichkeit für Heimat [ist] und das heißt, ein Mensch kann nur dann seinen wesentlichen Bezug zu ihr entfalten, wenn es ihm gelingt, in seiner Geborgenheit zu wohnen«¹⁸.

Die Wörter „Heim“ und „Heimat“ waren insbesondere zur Zeit der germanischen Völkerwanderungen sehr gebräuchlich und verloren mit dem Sesshaftwerden der Stämme

¹⁴ Greverus (1972: 28).

¹⁵ Schwäbisches Wörterbuch (1911: 1364).

¹⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (1877/1984: 865).

¹⁷ Bredow/Foltin (1981: 24).

¹⁸ Joisten (2003: 19). / Für Karen Joisten (2003: 52) ist „Heimat“ ein philosophisches Grundproblem, wenn nicht gar *das* zentrale Problem in der Philosophie. Joisten deutet den Menschen als »Heim-Weg«, als »das in Spannung zueinander stehende Zugleich von Wohnen und Gehen«. Dies sei nicht eine unter und neben einer Vielzahl weiterer Bestimmungen des Menschen (den sie als »homo et habitans et iens« bezeichnet), sondern vielmehr »die wesenhafte Verfasstheit des menschlichen Seins«. Ins Leben hinein versetzt, sei der Mensch zur „Heimat“ »verurteilt«. »Das menschliche Zwischen-sein ist als ein zwischen den beiden Seiten des Heimischen und Weghaften Ausgestrecktsein unhintergebar, weshalb Heimat nicht feststeht, sondern in den Eroberungsbewegungen des Menschen, in denen er wohnend auf Welt hin ausschreitet, stets von Neuem aktiv angeeignet und dergestalt hervorgebracht wird. Sie ist ein dynamisches Sinngefüge, in das der Mensch eingebunden ist und an das er sich in ständig neuen Anläufen bindet, indem er es eigentätig hervorbringt.«

allmählich wieder an Bedeutung, was von Bredow und Foltin zu der Deutung veranlasst, »dass diejenigen, die >Heimat< haben, weniger darüber reden«¹⁹.

Obwohl bereits in späteren Bibelübertragungen Luthers das Wort „Heimat“ auftaucht²⁰, erlebt der Begriff eine Renaissance erst wieder im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der gesteigerten Mobilität unter dem Eindruck der Industrialisierung und wird, nicht zuletzt von den Dichtern der Romantik beeinflusst, emotional aufgeladen und »zum ausdrücklich erkannten und anerkannten Wert«²¹.

„Heimat“ als sachlicher Raumbegriff und Besitzanspruch, überführt in eine juristische Kategorie mit der Bezeichnung „Heimatrecht“, sollte auch Besitzlosen und Verarmten Rechts- und Versorgungsansprüche zukommen lassen.

Michael Neumeyer bemerkt dazu:

»Die Obrigkeit versuchte den umherziehenden Bettler- und Landstreicherheeren dadurch Herr zu werden, dass sie jede Person einer ganz bestimmten Gemeinde zuordnete und dieser die Pflicht zur Unterstützung aufbürdete. Die Gemeinden übernahmen also die bisherigen Funktionen der Kirche in diesem Sektor. Dazu wurde ein - rechtlicher - Bezug zwischen bestimmten Menschen und bestimmten Orten hergestellt, der sich allerdings zunächst primär nur auf Fälle der Verarmung bezog.«²²

In der Realität jedoch entpuppte sich das vermeintlich auf Sicherheit und Unterstützung im Fall der Verarmung oder Krankheit seiner Mitglieder abzielende System des Heimatrechts nicht selten als Ausschlussprinzip, da es natürlich im (finanziellen) Interesse der Gemeinden

¹⁹ Bredow/Foltin (1981: 24). /

Vgl. Daum, Egbert: Was heisst hier Heimat? Neue Inhalte für einen emotional befrachteten Begriff, in: Neue Zürcher Zeitung vom 15. und 16. September 1990: »Heimat besteht wohl gerade darin, dass man sie nicht hat und auch nicht finden kann. Sie ist immer das Verlorene.« /

Vgl. Gebhard/Geisler/Schröter (2007: 11): »Ein, vielleicht sogar der entscheidende Aspekt für eine Aufklärung über die grundsätzliche semantische Widerständigkeit von ‚Heimat‘ ließe sich in der Trias *Verlust – Distanzierung – Reflexion* [Hervorhebungen im Original; D.B.B.] erfassen. ‚Der Herr, der Gott des Himmels, der mich von meines Vaters hause genomen hat vnd von meiner heimat ...‘ (1. Mose 24. 7), übersetzt Luther und lässt ‚Heimat‘ prompt als etwas erscheinen, das dann erwähnenswert wird, wenn es verloren scheint. [...] Erst der geglaubte Verlust ermöglicht das entscheidende Moment der Distanz in dem Sinne, dass hier das unhinterfragte Näheverhältnis aufgelöst wird und damit überhaupt erst zum Thema werden und Reflexion evozieren kann.« /

Vgl. Greverus (1972: 63): »Das eigene Territorium als Wertraum wird erst voll in der Desorientierung erfahren. [...] Der Territorialitätsraum ‚Heimat‘ wird uns als subjektiv erlebter Satisfaktionsraum - mit einer bestimmten, von seinen Mitgliedern akzeptierten Wertkonstellation - vor allem aus der durch eine Dissatisfaction des Menschen erwachsenen, reflektierenden Darstellung zugänglich [...]« /

Vgl. Piepmeier (1990: 95): »Es ist das Bewusstsein des Verlustes oder des drohenden Verlustes, nicht das Bewusstsein selbstverständlicher Wirklichkeit, das von ‚Heimat‘ sprechen lässt.«

²⁰ Vgl. Greverus (1972: 31f.): »Am weitesten entfernt von jenem ursprünglichen Wortinhalt, Heimat als konkreter Schutzraum, und mit dem höchsten Gehalt aufgeladen, erscheinen die theologischen und philosophischen Ansprüche auf den Heimatbegriff, die nicht in dem Dualismus von ‚Heimat und Fremde‘, sondern in demjenigen von ‚Heimat und Heimatlosigkeit‘ ihre Ausgangsposition finden. Der ‚unstete und flüchtige‘ Mensch, der Pilger der ‚hier keine bleibende Statt‘ hat, der auf Erden ‚Heimatlose‘, diese alte christliche Lehre transportiert diesen Raum in den Himmel. Das Pauluswort (Phil. 3, 20) ‚Unser Wandel aber ist im Himmel‘, wie es Luther noch überträgt, wird in späteren Bibelübersetzungen mit ‚Unsere Heimat aber ist im Himmel‘ wiedergegeben.«

²¹ Bausinger (1986: 86).

²² Neumeyer (1992: 9).

lag, »den Kreis der potentiell zu Unterstützenden möglichst klein zu halten bzw. sogar zu verringern«²³.

Wie Hermann Bausinger diesbezüglich anmerkt, manifestierte sich das Heimatrecht also weniger als das Recht auf Beheimatung in einer spezifischen Gemeinde, »es zielte vielmehr restriktiv auf den Ausschluss derer, die arm waren und die gezwungenermaßen ihre Herkunftsorte verlassen hatten«²⁴:

»Wer die mit solchen gemeindlichen Rechten verbundenen Verpflichtungen nicht erfüllen konnte oder wen die Zeitläufte in die Fremde verschlugen, der büßte damit auch leicht seine Ansprüche ein – er lief Gefahr, das Heimatrecht zu verlieren. Insofern war also mit dem Heimatrecht die gleiche einschränkende, ja ausschließende Wirkung verbunden wie mit dem Sachbegriff Heimat.«²⁵

Auch Walter Jens macht auf den überaus ambivalenten Charakter des Heimatrechts aufmerksam:

»Heimat - eine Idylle? Gewiss nicht. Rauhe Wirklichkeit vielmehr, Amtsstuben-Realität, Elend im Doppelsinn des Worts (Unglück und Fremde) auf der einen, Privilegierung auf der anderen Seite: Kein Wunder, dass die Kirchenlieder, da es für jedermann hinieden Herberge nicht gab, so gern auf die himmlische Heimat - die wahre und allgemeine verwiesen, die keine Fremdlinge, Asylanten und Ausgeschlossenen kenne: die ewige Herberge der Christen, zu der auch - und gerade! - die Menschen von den >Hecken und Zäunen< gehörten.«²⁶

„Heimat“ war in der Praxis also vor allem »das Privileg der Begüterten und Besitzenden«²⁷, das denjenigen, die in seinen Genuss kamen, Schutz und Rechte zur Verfügung stellte und ein »hohes Maß an materieller und emotionaler Geborgenheit«²⁸ bedeutete.

Die enge Anbindung des Menschen an eine territoriale Einheit, wie sie im deutschen Heimatrecht verankert war, führte nach Meinung zahlreicher Wissenschaftler letztlich dazu, dass in vielen Definitionen ein überaus starker Raumbezug als wesentlicher Aspekt von „Heimat“ sich manifestierte und in den meisten Fällen mit dem Geburts- oder Wohnort gleichgesetzt wurde bzw. noch immer gleichgesetzt wird.²⁹ Anders als in zentralistisch ausgerichteten Staaten, verhinderte die Kleinräumigkeit der deutschen Staaten gemeinhin die Identifikation mit einem übergeordneten größeren System und begünstigte stattdessen einen besonders intensiven Ortsbezug, der sich auf die nähere Umgebung richtete.

²³ Ebenda.

²⁴ Bausinger (1980a: 12).

²⁵ Bausinger (1990: 78).

²⁶ Jens (1985: 15).

²⁷ Neumeyer (1992: 10).

²⁸ Kaschuba, Wolfgang zit. nach: Neumeyer (1992: 10).

²⁹ Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (1877/1984: 865). Dort heißt es zu dem Begriff „Heimat“: »das land oder auch nur der landstrich, in dem man geboren ist oder bleibenden aufenthalt hat«.

1.2 „Heimat“ im Zeichen erhöhter Mobilität

An der Schnittstelle zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert begann der Heimatbegriff sich langsam zu wandeln. Auslöser dafür waren einerseits »die sich verbreitenden Ideen der Französischen Revolution mit ihren Ansprüchen auf individuelle Freiheiten und der Abschaffung von Leibeigenschaft und Erbuntertänigkeit«, andererseits »forderte eine langsam einsetzende räumliche Mobilität der Bevölkerung vor allem in Richtung auf die Städte als Ausdruck der zunehmenden Industrialisierung eine Reaktion der Gemeinden heraus«³⁰:

»Der von der bürgerlichen Gesellschaft als Fortschritt erfahrene Industrialisierungsprozess bringt eine Dynamik und Mobilität mit sich, die die bestehenden Nahwelten problematisiert, auflöst, zerstört. Mit den räumlichen Umsetzungen gehen die Wandlungen bestehender Normensysteme einher, entstehen neue Formen von Öffentlichkeit, die wichtigen Kommunikations- und Entscheidungsprozessen ihre Unmittelbarkeit nehmen und zur Anonymisierung führen. Auch bei überwiegender Sesshaftigkeit wird die Umgebung so verändert, dass die Beziehungen zur gewohnten Umwelt labiler werden. Dagegen wird ‚Heimat‘ als vertraute, unveränderte Nahwelt als Gegenwelt zu einer Berufungs- und Stabilisierungsinstanz.«³¹

War bis dato das Heimatrecht an das „Prinzip der stationären Gesellschaft“³² geknüpft, hatte es sich nun »an die Erfordernisse einer neuen ökonomischen Entwicklung anzupassen und die überall einlösbare, mobile Heimat auf Zeit wurde Wirklichkeit. [...] Vor allem die ökonomischen Rahmenbedingungen forderten [...] eine zunehmende Mobilität und eine Ausweitung des Marktes. Der Industrialisierungsprozess vollzog sich primär in den Städten und bot dort Arbeitsplätze an. [...] Die sich seit Beginn des 19. Jhs. vollziehende Entwicklung zum deutschen Nationalstaat führte schließlich zur vollständigen Beseitigung des Heimatrechts.«³³

Denn von nun an gingen die Funktionen und Aufgaben, die bis anhin von den Heimatgemeinden übernommen wurden, auf den Staat über.

Die „Grundpfeiler“ des Heimatrechts, Wohnrecht und Armenversorgung, wurden von der Geburtsgemeinde gelöst und an die Aufenthaltsgemeinde geknüpft. Mit der Verfassung von 1871 übernahm schließlich das Deutsche Reich die Regelung der „Bestimmungen über Freizügigkeit, Heimats- und Niederlassungsverhältnisse, Staatsbürgerrecht und anderes“³⁴.

³⁰ Neumeyer (1992: 11).

³¹ Piepmeier (1990: 95).

³² Vgl. Bausinger (1990: 78).

³³ Neumeyer (1992: 11f.).

³⁴ Vgl. Neumeyer (1992: 13).

1.3 Exkurs: Heimweh

Wie Ina-Maria Greverus bemerkt, ist allerdings »die subjektiv-emotionale Konnotation eines Bindungserlebnisses an einen Raum ‚Heimat‘ über die rechtliche Bindung hinaus sehr viel älter«³⁵.

Bereits im 16. Jahrhundert tauchte der Begriff „Heimweh“ als schweizerisches Dialektwort erstmals schriftlich auf und wurde als medizinischer Fachausdruck für eine besonders bei Soldaten in der Fremde attestierte Krankheit verwendet, die sogar zum Tod führen konnte.³⁶ Es erscheint kaum verwunderlich, dass Heimweh als erstes bei Soldaten beobachtet wurde, gehörten sie doch in der damaligen „stationären Gesellschaft“ zu den wenigen Bevölkerungsgruppen, deren erhöhte Mobilität derartige Trennungsfolgen zeitigen konnte. Der beschriebene affektive Heimweh-Begriff wurde schließlich von den Dichtern der Romantik aus der medizinischen Fachliteratur übernommen und in die deutsche Sprache eingegliedert.³⁷

1.4 Die Industrialisierung und die Entstehung eines neuen Heimatbegriffs im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert brachten die Vertreter der deutschen Romantik „Heimat“ einerseits als »Gegenbewegung gegen Aufklärung, Vernunft, Weltläufigkeit und bürgerliche (französische) Revolution«³⁸ in Stellung, andererseits opponierte das Konzept gegen eine »industriell sich formierende Gesellschaft, die Bodenreformen erzwingt, Verkehrs- und Handelssysteme aufbaut und einen neuen Typus von Großstadt und Industrieregion entstehen lässt«³⁹.

³⁵ Greverus (1972: 29).

³⁶ Der Basler Mediziner Johannes Hofer verwendete 1678 in seiner Dissertation *De Nostalgia oder Heimwehe* für die beschriebene Krankheit den Ausdruck „Nostalgie“. Schon damals vermutete er als Auslöser für die Krankheit „Nostalgie/Heimweh“ psychische Ursachen, die auf die Loslösung des Menschen von seiner gewohnten Umwelt zurückzuführen seien.

³⁷ Vgl. Neumeyer (1992: 14ff.).

³⁸ Moosmann (1980: 46). /

Vgl. Jens (1985: 16): »Heimatkult, wie ihn die Agrarromantiker nach 1848 pflegten, bedeutete Rücknahme der Aufklärung, Absage an den Kosmopolitismus von Weimar, Kriegserklärung an die Adresse der modernen Zivilisation, Preisgabe des Proletariats mit seinem Internationalismus, der zu beweisen schien, dass die Begriffe ‚heimatlos‘ und ‚vaterlandslos‘ zusammengehörten. [Heimat wird zu einem] Kunstprodukt, für das keine Wirklichkeit stand.«

³⁹ Moosmann (1980: 46). /

Michael Neumeyer (1992: 16) macht darüber hinaus auf die historische Situation in Deutschland nach 1800 aufmerksam: »Die Besetzung durch die Napoleonischen Heere und ein damit verstärkt aufkeimendes Nationalbewusstsein ließ die Frage nach dem eigenen Lebensraum und dessen Sinn aufkommen [...].«

Ähnlich wie Elisabeth Moosmann betonten Will Cremer und Ansgar Klein, dass der einsetzende industriegesellschaftliche Modernisierungsprozess, der gesellschaftlich-ökonomische Wandel im Zuge der in Deutschland verspätet, dafür aber umso rasanter stattfindenden Industrialisierung, begleitet wurde von der Ausbildung eines »subjektiven, sentimental und letztlich ideologischen Heimatbegriffes«⁴⁰.

Diese grundlegenden Veränderungen zerstörten zwar den bislang gültigen, schufen aber zugleich einen neuen Heimatbegriff, der sich durch zahlreiche Renaissancen bis heute behaupten konnte.

Walter Jens bemerkt dazu folgendes:

»Die Sonntagsheimat war eine Erfindung von Bürgern, die sich inmitten einer von wenigen Kapitalisten und vielen Industriearbeitern bestimmten Welt ein Refugium zu sichern trachteten, mit dessen Hilfe sie die Bedrohung von oben und unten, durch die Konzerne hier und die Proleten dort, zu kompensieren versuchten: Heimat als verklärtes Gestern, heile Welt und Relikt ständestaatlicher Ordnung im Zeitalter der Verstädterung, Industrialisierung, Vermassung.

Heimat: ein geschichtsloser Flecken, in dessen Bannkreis die gesunden und beharrenden Kräfte, Aristokratie und Bauerntum, den revolutionären Mächten des Proletariats und der neuen Bourgeoisie zum Nutzen des deutschen Volkes widerstünden: das Gesunde dem Kranken, das kulturell Gewachsene dem Treibsand der Zivilisation, die familiäre Gemeinschaft jener Anonymität der großen Städte [...].«⁴¹

Auch Hermann Bausinger betrachtet die neu entstandenen Heimatvorstellungen als ein Produkt des Bürgertums, als »Ergebnis der bürgerlichen Sonderentwicklung im Deutschland des 19. Jahrhunderts«⁴², denn unter dem Aufbrechen der sozialen und politischen Strukturen hatte häufig das traditionelle Bürgertum zu leiden, während die Besitzer von Produktionsmitteln oder Arbeiter, die der Aussicht auf ein selbstbestimmtes Leben in den Städten gefolgt waren, davon profitierten.

Mit einer Rückbesinnung auf traditionelle Muster reagierte das Bürgertum auf den Verlust seiner Macht, der Privilegien und des Einflusses.

Der Begriff „Heimat“ entfernte sich dadurch zunehmend von einer konkreten Realität und verwandelte sich immer mehr in eine Projektion, die durch die Allgemeinheit, Abstraktheit und Austauschbarkeit ihrer Bilder, und durch »die Neutralisierung von Heimat zu einer abgezogenen Vorstellung, die alle widerspenstigen und individuellen Realitätsmomente abgestreift hat«, dem neu entstandenen Heimatbegriff »jene Flexibilität und Schmiegsamkeit gab, mit denen er bis in die Gegenwart überdauern konnte«⁴³.

⁴⁰ Vgl. Cremer/Klein (1990: 37f.).

⁴¹ Jens (1985: 15).

⁴² Bausinger (1984: 14).

⁴³ Ebenda (15).

„Heimat“, das war in den um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstehenden Dorf- und Bauernromanen sowie in den Heimatliedern, in der Darstellung der unberührten, gesunden Natur und „heilen“, überschaubaren Dorf- und Kleinstadtidyllenwelten mit ihren vermeintlich intakten sozialen Strukturen »Kompensationsraum, in dem die Versagungen und Unsicherheiten des eigenen Lebens ausgeglichen werden, in dem aber auch die Annehmlichkeiten des eigenen Lebens überhöht erscheinen: Heimat als ausgeglichene, schöne Spazierwelt. In den Bildern und Sprachbildern mendeln sich damals die festen Formeln des Pittoresken heraus, die bis heute für diese Vorstellung von Heimat maßgebend sind - Heimat als Besänftigungslandschaft, in der scheinbar die Spannungen der Wirklichkeit ausgeglichen sind«⁴⁴.

Jeremias Gotthelf, Berthold Auerbach, Peter Rosegger und Ludwig Ganghofer sind sicherlich als einige der bedeutendsten Vertreter der Dorfgeschichten, Heimat- und Bauernromane zu nennen, an denen sich die Hinwendung zur Dorf- und Naturidylle besonders gut zeigen lässt.⁴⁵

Die Funktion dieser Romane bestand nicht darin, die gesellschaftliche Wirklichkeit widerzuspiegeln, sondern die klischeehaften Vorstellungen des Städters von einer unberührten Natur, landschaftlicher Idylle und der ewig unversehrten Welt der „Heimat“ und Berge zu bestätigen.

Neben diesem in seiner Grundausrichtung unpolitischen Verständnis von „Heimat“, begann sich eine politische Ebene zu entwickeln, die in den Heimatbegriff integriert wurde: Da für die Mehrheit der Bevölkerung Haus und Hof keine Identifikationsobjekte mehr darstellten und weil für viele die Bindung an einen einzigen Ort sich aufgelöst hatte, wurde „Heimat“ im Sinne von Vaterland zu einer immer wichtigeren Kategorie. Die Massivität und Wucht dieser Entwicklung darf nicht unterschätzt werden.

Durch die Annäherung des eher politischen Begriffs Vaterland an die natürlich gewachsene, auf Tradition beruhende Bindungskategorie „Heimat“, sollten die immer größer werdenden Klassengegensätze und die innere Spaltung der sich entwickelnden Nation überbrückt werden. Der Begriff Vaterland war nicht zuletzt Identifikationsangebot an die „heimatlose“

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Mit Rückgriff auf Fontane (»Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimat besitzen.«), Keller, Hölderlin und Heine bemerkt Walter Jens (1985: 17f.), dass »nur die Poesie der Ausfahrer, Exilierten und Vertriebenen [...] adäquat beschreiben [kann], was Heimat ist - nicht Dichtung der Nesthocker, die ihr heimeliges Glück im Winkel besingen, Provinzialität für Bodenständigkeit halten und dabei noch glauben, die großen, ihrem Land treu gebliebenen Sänger der Heimat, von Heibel bis Fontane, für sich reklamieren zu können. [...] Heimatverpflichtung und Weltbürgerlichkeit schließen einander nicht aus: ja, sie bedingen sich gegenseitig.«

Arbeiterbewegung. Allerdings ging die Arbeiterschaft, und zumal die organisierte Arbeiterbewegung, darauf nicht ein.⁴⁶

1895 sprach der deutsche Kaiser von den „vaterlandslosen Gesellen“ und rügte damit die Weigerung eines Großteils der Arbeiter, das Vaterland als ihre „Heimat“ anzuerkennen. Stattdessen bezeichneten die Proletarier die Arbeiterbewegung selbst als „Heimat“ und drückten damit ihr spezifisches Heimatverständnis aus:

»Heimat nicht an einen Ort gebunden, sondern an eine Gruppe von Menschen; Heimat als Ausdruck nicht vorgegebener, sondern gewollter Solidarität; Heimat nicht als unveränderliche, natürliche Gegebenheit, sondern als Aufgabe.«⁴⁷

1.5 Die Entstehung der Heimatbewegung Ende des 19. Jahrhunderts

In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts etablierte sich schließlich die so genannte „Heimatbewegung“ als ein »Konglomerat von diversen Aktivitäten einzelner Gruppen, die mit mehr oder weniger regionalem Bezug und jeweils in Teilbereichen des geistig-politisch-kulturellen Lebens den ihrer Meinung nach zerstörerischen Tendenzen der sozioökonomischen Entwicklung entgegenzuarbeiten versuchten«⁴⁸.

Dabei handelte es sich um eine Heimatkunstabewegung, die vor allem in der Literatur traditionelle, heimatliche Werte zur Geltung bringen wollte.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. Bausinger (1984: 16): »Der preußische Politiker Johann Jacoby, der 1870 bei Ausbruch des Krieges als Stimmführer der internationalen Demokraten verhaftet wurde, publizierte im gleichen Jahr seine Schrift ‚Das Ziel der Arbeiterbewegung‘. Darin ging er auf das Problem von Heimat und Vaterland ein: ‚Das Wort ‚Vaterland‘, das Ihr im Munde führet, hat keinen Zauber für uns; Vaterland in Eurem Sinne ist uns ein überwundener Standpunkt, ein reaktionärer, kulturfeindlicher Begriff; die Menschheit lässt sich nicht in nationale Grenzen einsperren; unsere Heimat ist die Welt: ubi bene, ibi patria - wo es uns wohlgeht, das heißt, wo wir Menschen sein können, ist unser Vaterland; Euer Vaterland ist für uns nur eine Stätte des Elends, ein Gefängnis, ein Jagdgrund, auf dem wir das gehetzte Wild sind und mancher von uns nicht einmal einen Ort hat, wo er sein Haupt hinlegen kann. Ihr nennt uns, scheltend ‚vaterlandslos‘, und Ihr selbst habt uns vaterlandslos gemacht‘.«

⁴⁷ Bausinger (1984: 17).

⁴⁸ Neumeyer (1992: 25). /

Auch Gebhard/Geisler/Schröter (2007: 22) sprechen in ihrer Einführung zu ihrer Publikation *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts* von einer ersten großen Konjunktur von Heimatkonzepten und –denken um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert: »Sie ist eingebettet in eine Vielzahl von Bewegungen (zu denken ist hier beispielsweise an die Lebensreformbewegung, die Jugendbewegung oder die Sozialhygienebewegung), die um das Fin de Siècle herum durch die Modernisierung verloren geglaubte, verloren gegangene bzw. verloren gehende Werte und Anschauungen akzentuieren und damit gleichzeitig auch einer Rekonzeptualisierung unterziehen. Diese Bewegungen wenden sich gegen die abstrahierenden und universalisierenden Tendenzen der Modernisierung [...] und stellen dem ‚Geist‘ der Moderne scheinbar inkommensurable Konzepte wie Leben, Natur oder Körper/Leib entgegen, von denen ausgehend alternative Formen des menschlichen Zusammenlebens formuliert werden.«

⁴⁹ Vgl. Greverus (1979: 66): »Als literarische Bewegung war die Heimatkunst Opposition gegen die neue Wirklichkeitsdarstellung des Naturalismus, als pädagogisch-politische Bewegung war sie Opposition gegen die realen Gegebenheiten einer Industriegesellschaft mit ihren sozialen Konsequenzen. Die Ideologie der Gesundung durch Restauration einer als ‚heil‘ betrachteten Heimat-Dorf-Bauern-Moral traf sich mit der Machtideologie des wilhelminischen Zeitalters: Reichsoptimismus und Reichsexpansion über den heimattreuen Bürger.

Darüber hinaus kam es zur Gründung von Heimatmuseen, Heimatvereinigungen und Heimatbünden in ganz Deutschland sowie zur Herausbildung einer Heimatkunde in der Schule.

»Charakteristisch für die heimatlichen Bestrebungen ist, dass sie als eine Art kulturelle und mitunter auch explizit politische Erneuerungsbewegung daherkommen. Mit einer pathologischen Semantik operierend wird der ‚heimatlose‘ (Groß-)Stadtmensch als kranker, degenerierter Mensch gekennzeichnet, der einer Erneuerung eher abträglich ist. Die Gesundung wird vom kärglichen Leben auf dem Lande erhofft, das als heimatverwurzelt gefasst wird. Damit einher geht eine heimatliche Politik gegenüber dem Fremden, die vor allem auf Exklusion und auf ‚Reinigung‘ beruht. Das oder der Fremde, beispielsweise das national Andere und/oder der unter anderen Bedingungen lebende, der eine differente territoriale Herkunft aufweisende Mensch wird aus den Heimatkonzepten ausgeschlossen. Denn gerade er trägt das Andere in die vermeintlich ‚heile Welt‘ und macht sie so für als pathologisch aufgefasste Veränderungen anfällig. Gerade auf die Gefahren der Veränderung, der Entfremdung durch das Eindringen des Anderen und Differenten bzw. auf ihre realen Effekte für das heimatliche Leben reagieren sowohl Heimatkunst als auch Heimatschutz.

Heimat ist einerseits ein schützenswertes Gut, sofern sie noch nicht von den modernen Verwerfungen heimgesucht wurde, und zu erneuernder lebensweltlicher Nahraum, wenn sie der Veränderung schon anheim gefallen ist.«⁵⁰

Bis heute ist der Bezug zu Landschaft und Region eine auffällige Komponente in den Heimatkonzepten.

Der kulturelle Bereich (Trachten- und Volkstanzgruppen, Bauernbühnen und –musik, Heimatmuseen als Orte der Bewahrung, Bildung und Belehrung über die bäuerlich-dörfliche Vergangenheit, Malerkolonien usw.) wurde verstärkt das Austragungsfeld und Bezugspunkt vieler in der Heimatbewegung sich aktiv betätigender Menschen.⁵¹

Gleichzeitig wurde „Heimat“ jedoch immer häufiger auf äußere Symbole reduziert und konsumierbar gemacht, worauf Hermann Bausinger hinweist:

»Heimat wurde vielfach auf einen – freilich nicht gerade kleinen – Satz von Fertigbauteilen reduziert, die immer wieder nur schöne Fassaden ergeben. Heimat wurde in und an Stereotypen festgemacht, die in einem vordergründigen Reiz-Reaktions-Verhältnis Behaglichkeit erzeugen. Heimat wurde und wird von der Stange geliefert.«⁵²

Bereits hier werden die Grundbedingungen für die »Veräußerlichung des Heimatbegriffs, die kommerzielle Wendigkeit, mit der auf der Klaviatur sentimentaler Heimatgefühle gespielt wird, das Massenprodukt der Discountheimat aus der Retorte«⁵³ geschaffen, die dann in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg besonders ausgespielt werden.

So wurde die Heimatkunst zur Volkskunst erklärt.« / »[Im Heimat- oder Dorfroman wird] die dörfliche Heimat [...] als überschaubarer und scheinbar der Zeit enthobener Raum konzipiert, der als lebbarer (traditioneller) Alternative zur Großstadt mit ihren Verwerfungen wie Dekadenz bzw. Kulturverfall, Wirklichkeitsverlust, Kontingenz des Lebens, Erschütterung von Erwartungssicherheiten etc. erscheint.«

⁵⁰ Gebhard/Geisler/Schröter (2007: 27).

⁵¹ Vgl. Neumeyer (1992: 25)

⁵² Bausinger (1984: 19)

⁵³ Bausinger (1980b: 22).

»Was in der gegenwärtigen Konstellation zur Kenntlichkeit entstellt ist, nahm damals seinen Ausgang: dass die ‚Erhaltung der Heimat‘ sich auf ganz wenige Bereiche, oft nur auf bestimmte auffallende äußere Zeichen und Embleme konzentriert, während gleichzeitig das übrige Leben einem rücksichtslosen Verwertungs- und oft Zerstörungsprozess überantwortet wird.«⁵⁴

Als ein wesentlicher Schwerpunkt der Heimatkunstideologie, ist ein massiver Nationalismus auszumachen, der seine Ursachen in dem durch imperialistische Expansion und Großmachtstreben des noch jungen Deutschen Reiches bedingten Internationalismus um die Jahrhundertwende hat.

Auch wenn der Kern der Heimatkunst in der Hinwendung zum Regionalen, Heimatlichen besteht, wird dieses in Verbindung gebracht zum Interesse des Gesamtstaats. Dadurch gliedert sich die Heimatkunst fugenlos in den wilhelminischen Nationalismus und Imperialismus ein.⁵⁵

»Heimat und ‚Vaterland‘ werden so miteinander verknüpft und Heimatliebe wird automatisch zur Vaterlandsliebe, ja wird sogar als Voraussetzung und Notwendigkeit für den Bezug zum Nationalstaat angesehen. Damit erhält Heimat staatstragende Bedeutung und gerät zunehmend in das Fahrwasser politisch-ideologischer Manipulation. [...] [Die] Verknüpfung zwischen dem einzelnen, seiner Heimat und der Nation ist denn auch die wesentlichste Neuerung, die die Heimatkunst zur Begriffsgeschichte von Heimat beigesteuert hat. Sie beeinflusst damit entscheidend deren weitere Entwicklung und insbesondere die Verwendung im Nationalsozialismus. Mit der Heimatkunst als ‚aggressiver nationaler oder oft schon rassistisch-völkischer Ideologie‘ [...] begann die zunehmende Politisierung des Heimatbegriffs, die dann im III. Reich endgültig vollzogen wurde.«⁵⁶

1.6 Der Heimatbegriff der 1920er und 1930er Jahre

Die Ablösung des Heimatbegriffs von realen Gegebenheiten und seine retrospektive Wendung setzten sich auch in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts fort.

Nach dem verlorenen 1. Weltkrieg wurde „Heimat“ vollends ins Unwirkliche und Mystische überführt. Hinzu kam eine über die Maßen starke politische Instrumentalisierung des Begriffs. „Heimat“ verlor noch stärker ihren kleinräumigen Charakter und wurde verstärkt an die räumlich größeren und für den einzelnen abstrakteren Kategorien „Vaterland“ und „Nation“ angebunden.

Insbesondere mit seiner vielzitierten Veröffentlichung *Der Bildungswert der Heimatkunde* von 1923 hatte Eduard Spranger einen entscheidenden Einfluss auf die Prägung des neuen Heimatbegriffs.

⁵⁴ Bausinger (1984: 19).

⁵⁵ Vgl. Neumeyer (1992: 29).

⁵⁶ Neumeyer (1992: 29).

Spranger sah in der Heimatkunde das geeignete Werkzeug, um „Heimat“ realisieren zu können.⁵⁷

Andrea Bastian hat darauf aufmerksam gemacht, dass in Sprangers „Heimat“-Vorstellung bereits viele Kennzeichen des nationalsozialistischen Heimatbegriffs vorgeformt sind, u.a. die Nähe zur Sprache der Religion, das Überhöhende und das völkische Blut- und Boden-Element.⁵⁸

Auch Manuela Fiedler identifiziert in Sprangers Heimatbegriff bereits eine »Erdschollen-Metaphysik, die eine schicksalhafte Verbundenheit von Individuum/Volk und einem Stück Erde behauptet«⁵⁹. Auf diese Weise symbolisch überhöht und emotional aufgeladen eignete sich der Begriff verstärkt für die propagandistische Verwertung im Nationalsozialismus.⁶⁰

Besonders durch Sprangers Aufsatz erhielt die Betrachtungsweise von „Heimat“ ihre wissenschaftliche Legitimation und wurde über faktisch existierende Räumlichkeiten hinaus als eine Größe des emotionalen Erlebens der Umwelt definiert.⁶¹

»Heimat wurde [...] zu etwas ‚Höherem, Immateriellen, Jenseitigen‘ und damit dem Alltag und den realen Problemen entzogen. Als ‚Aufgabe und Sinn des Lebens‘ [...] erhob sie sich über die materiellen Bedürfnisse.«⁶²

„Heimat“ wurde zu einem Mysterium, auf das die Nationalsozialisten schließlich nur noch zurückgreifen mussten.

1.7 Der Heimatbegriff im Nationalsozialismus

Wie Andrea Bastian beschreibt, hat der Nationalsozialismus keine eigene Ideologie hervorgebracht:

»Er wurzelt in der imperialistischen Ideologie des 19. Jahrhunderts und benutzt auch andere ideologische Einzelelemente, die zumeist im 19. Jahrhundert entwickelt worden sind. Im gedanklichen System des Nationalsozialismus gibt es nichts, was nicht schon Jahrzehnte vorher gedacht oder diskutiert worden wäre. Wie die Ideologie, so hat auch die Sprache des Nationalsozialismus ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert.

⁵⁷ Vgl. Spranger (1964: 14): »Von Heimat reden wir, wenn ein Fleck Erde betrachtet wird unter dem Gesichtspunkt seiner Totalbedeutung für die Erlebniswelt der dort lebenden Menschengruppe. Heimat ist erlebbare und erlebte Totalverbundenheit mit dem Boden. Und noch mehr: Heimat ist geistiges Wurzelgefühl. Eben deshalb kann die Heimat nie als bloße Natur angesehen werden: sie ist erlebnismäßig angeeignete, folglich durchgeistigte und zuletzt durchaus persönlich gefärbte Natur.« /

Andrea Bastian (1995: 132) weist darauf hin, dass die von Eduard Spranger häufig verwendeten Ausdrücke „Totalbewusstsein“, „Totalverbundenheit“ und „Verbundenheitsgefühl“ bereits darauf hinweisen, dass das Heimatgefühl nicht mehr an überschaubare Strukturen des Privaten gebunden sein sollte, sondern dass der Heimat-Begriff auf ein Ganzheitserlebnis des Menschen, durch Gemeinschaft mit dem Volk ausgelöst, zielt.

⁵⁸ Vgl. Bastian (1995: 132).

⁵⁹ Fiedler (1995: 8).

⁶⁰ Vgl. ebenda.

⁶¹ Vgl. Neumeyer (1992: 33f.).

⁶² Neumeyer (1992: 34).

Die nationalistische Überbewertung des Deutschtums spiegelt sich in den Bedeutungen von deutscher Nation, deutschem Reich, deutschem Boden, die das deutsche Volk als deutsche Ur-Heimat verinnerlichen soll.«⁶³

Die Nationalsozialisten übernahmen vor diesem Hintergrund die agrarromantische Ideologie und ihre Heimatvorstellungen, doch geschah dies vornehmlich nach 1930 und vor allem zur Ausnutzung des radikalen Potenzials der Bauern und zur Erschließung eines Wählerreservoirs.⁶⁴

»Insgesamt gesehen bestimmte diese ‚agromanische‘ [...] Perspektive nur zum Teil die - im übrigen ohnehin schwammige, opportunistische und nicht fixierte - Nazi-Ideologie. Die NSDAP war von Anfang an eine ‚städtische Bewegung‘ [...], die auf die Arbeiterschaft - wie es sich in ihrem Namen ja auch ausdrückt - und Soldaten setzte, und deshalb ganz und gar nicht stadtfeindlich war. In den Propagandaplänen der Nationalsozialisten spielte die industrielle Stadt sogar eine wesentliche Rolle - allerdings nicht eine weltoffene, lebendige, unberechenbare, sondern eine umgestaltete, ‚totalitäre‘ Stadt.«⁶⁵

Bausinger merkt an, dass der Umgang mit „Heimat“ im Nationalsozialismus deshalb durchaus nicht widerspruchsfrei war und als ambivalent gilt.

Der restaurative Charakter der Heimatbewegung vertrug sich nicht mit den auf die Gegenwart bezogenen Ideologien der Nationalsozialisten.

Darüber hinaus lag im Begriff und in allen Bemühungen um „Heimat“ ein zentrifugales, auf regionale Kleinräumigkeit ausgelegtes Moment, das der vereinheitlichenden Gleichschaltung und der zentralen Steuerung durchaus gefährlich werden konnte.⁶⁶

Deshalb bemühten sich die Nationalsozialisten darum, die nationale Komponente des Begriffs zu betonen und durch die Reihung „Heimat“, Volk und Vaterland eine logische Verknüpfung herzustellen, welche die emotionale Beziehung zur direkten Um- und Lebenswelt auf das größere Gebilde Staat übertragbar machte. Der Staat sollte zu einer persönlichen Angelegenheit werden.⁶⁷

1.8 Der Heimatbegriff nach dem 2. Weltkrieg

Nach dem 2. Weltkrieg war das Phänomen „Heimat“ zunächst durch die „Heimat“-Vertriebenen und ihr Schicksal geprägt.

⁶³ Bastian (1995: 131).

⁶⁴ Vgl. Neumeyer (1992: 36).

⁶⁵ Neumeyer (1992: 36).

⁶⁶ Vgl. Bausinger (1984: 21). / In ähnlicher Weise konstatiert Andrea Bastian (1995: 133): »Man [die nationalsozialistische „Politik“; D.B.B.] befürchtet das ‚zentrifugale Moment‘, ein Aufkommen von regionalistischen Tendenzen, wenn Heimat zu sehr an einen engen Raum gebunden sei. Einem System mit zentraler Steuerung und vereinheitlichender Gleichschaltung kann nur eine ‚Heimat‘ genehm sein, die als umfassender politischer Begriff mit Vaterland gleichgesetzt werden kann. [...] Eine wichtige ideologische Aktivität der nationalsozialistischen Bewegung besteht in der Verlagerung der Gefühlswerte von Heimat auf größere Einheiten wie Volk, Vaterland oder Reich.«

⁶⁷ Vgl. Neumeyer (1992: 38).

Dadurch wurde das „Mysterium Heimat“ wieder an realpolitische Gegebenheiten gebunden. Allerdings trug auch dieser Umstand nicht zu einer wesentlichen Versachlichung oder Klärung des Heimatbegriffs bei, »da die Fülle der sich mit den Flüchtlingsströmen anhäufenden persönlichen, sozialen, politischen und ökonomischen Probleme eine dem angemessene Diskussion gar nicht erst aufkommen ließ und Heimat sehr schnell wieder in emotionale und interessenbehaftete Grenzen trieb«⁶⁸.

So sprechen von Bredow und Foltin im Zusammenhang mit der Konstruktion eines von Gott gegebenen oder dem Menschen, jedenfalls dem zivilisierten, eingeborenen „Rechts auf *die* Heimat“ [Hervorhebung im Original; D.B.B.] der „Heimat“-Vertriebenen von einer Ideologie, die lediglich auf die Wiederherstellung des status quo ante, also auf die Rückeroberung von verlorenem Grund und Boden abzielte und nicht etwa die Verwirklichung dessen anstrebte, was gemeinhin in der politischen Umgangssprache mit dem Thema „Heimat“ assoziiert wurde (das Recht darauf, innerhalb eines akzeptierten sozialen Gefüges zu leben, persönliche und familiäre Bindungen mit der Umwelt zu entwickeln und zu pflegen, die Landschaft zu schätzen, am kulturellen Leben teilzunehmen etc.).⁶⁹

Das einzige überzeugende Argument, nämlich dass Vertreibung Unrecht sei, ging deshalb in dieser Diskussion unter.

»Das Heimatbild der Flüchtlinge [näherete sich jedoch schließlich, auch unter dem Eindruck der effektiv voranschreitenden Eingliederungspolitik] dem eines großen Teils der restlichen Bevölkerung an und vereinigte sich [...] mit diesem zu einer allgemeinen, abstrakten Vorstellung von Heimat. Denn auch die ansässige Bevölkerung im kriegszerstörten Deutschland entwickelte eine bestimmte Heimatsicht, die allerdings von vornherein keinen spezifischen Regionalbezug hatte. Wie schon nach dem 1. Weltkrieg wurde Heimat vom Kleinbürgertum und sozial schwachen Schichten auch diesmal wieder benutzt, um nach dem erlebten Chaos einen Mittelpunkt des Lebens zu finden, einen Maßstab der Orientierung und ein Wertesystem für eine Wiederbesinnung. [...] Heimat wurde somit wieder ein Mittel zur Identitätssuche und eine Form der Krisenbewältigung. Sie erwies sich in dieser ‚kollektiven Bedarfssituation als ideologisches Wundermittel‘ [...]. Während dies nach dem 1. Weltkrieg jedoch eine zunehmende Politisierung zur Folge hatte und z.B. die Heimatkunde als Mittel zum Zweck der nationalen Erneuerung einen wichtigen Platz einnahm, zeichnete sich das Heimatbild der Zeit nach dem 2. Weltkrieg dadurch aus, dass es völlig unpolitisch und auf einen ‚Kraftquell für Sitte und Gemüt‘ [...] reduziert war.«⁷⁰

Denn nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs und dem verlorenen 2. Weltkrieg verschwanden zunächst alle Merkmale des bisherigen Heimatbegriffs faschistischer Prägung aus der öffentlichen Diskussion. „Heimat“ wurde in einer scheinbar entpolitisierten Weise thematisiert.

Das Heimatbild der Nachkriegszeit entpuppte sich als eine Ansammlung von Phrasen und Klischees, Idyllen und Wunschbildern und ließ sich durch die „Kulturindustrie“ nur allzu

⁶⁸ Neumeyer (1992: 40).

⁶⁹ Vgl. Bredow/Foltin (1981: 188).

⁷⁰ Neumeyer (1992: 40).

einfach vereinnahmen und vermarkten, beinhaltete es doch alle Kennzeichen eines wirtschaftlichen Produkts.⁷¹

In Form des am Kiosk zu erstehenden Heimatromans, des Heimatschlagers oder natürlich des Heimatfilms war diese stereotype, klischeehafte „Allerweltsheimat“ (Bausinger) einfach zu konsumieren.

Der Heimatfilm, auf den ich im nächsten Kapitel dieser Arbeit näher eingehen werde, war ein typisches mediales Ereignis der 1950er Jahre. Er vereinte Muster des Volks- und Bauerntheaters, des Bergfilms und der Heimatromane und wies in seiner Vermarktungsform alle Kennzeichen der industriellen Produktion auf.

Als sich zu Beginn der 1960er Jahre die wirtschaftliche Situation in der Bundesrepublik Deutschland rapide verbesserte, verschwand auch „Heimat“ aus den Köpfen der Menschen und damit der Heimatfilm aus den Kinos.

»Das Wirtschaftswunder vollzog sich beeindruckend und machte alle Hoffnungsgeber überflüssig. Die Interessen der Menschen begannen sich an der Verwirklichung optimaler materieller Existenz mittels Konsum und Freizeit, Mobilität und Massenkommunikationsmitteln zu orientieren. Dabei blieb kein Platz für traditionelle Werte und vorerst auch keine Notwendigkeit für Kleinteiligkeit und gefühlsbetontes Auseinandersetzen mit der unmittelbaren Umwelt.«⁷²

1.9 Die neue Heimatbewegung in den 1970er Jahren

In der ökonomischen, soziokulturellen und intellektuellen Aufbruchstimmung der 1960er war die Rückbesinnung auf alte Zeiten und vormodernes Gedankengut, wie es dem alten Heimatbegriff eignete, nicht mehr zeitgemäß.

Erst gegen Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre setzte die Renaissance von „Heimat“ ein, als die Kritiker der modernen Wachstumsgesellschaft begannen, „Heimat“ wiederzuentdecken.

Der Impuls ging zunächst von Schriftstellern wie Jean Améry⁷³, Martin Walser, Max Frisch und Hermann Lenz aus.⁷⁴

⁷¹ Vgl. ebenda (44).

⁷² Ebenda (46).

⁷³ Jean Améry (2002: 110ff.) stellte in seinem berühmten Essay von 1966, *Wieviel Heimat braucht der Mensch?*, die besorgte Frage, »wie [...] in einer solchen Welt [gemeint ist eine „globalisierte“ von technischem Fortschrittsglauben und Funktionalität geprägte Ordnung der Zukunft; D.B.B.] der Begriff Heimat überhaupt noch gebildet werden können [würde]? Die Städte, Autobahnen, Servicestationen, die Möbel, die elektrischen Haushaltsgegenstände, die Teller und Löffel werden überall die gleichen sein. Zu denken ist, dass auch die Sprache der Zukunftswelt das rein funktionelle Verständigungsmittel sein wird, das sie für die Naturwissenschaftler heute schon ist.« Bestürzt stellt er fest: »Die werdende Welt von morgen wird Heimat gewiss und Muttersprache möglicherweise aus sich ausstoßen und nur noch als einen Gegenstand historisch gelehrter Spezialforschung am Rande bestehen lassen.« Améry stellt aber auch fest: »Jedoch, wir sind noch nicht so weit. Noch lange nicht. Noch öffnet uns, was wir Heimat nennen, den Zugang zu einer Realität, die für uns in

Hermann Bausinger diagnostiziert als Ursachen für die erneute „Heimatkonjunktur“, dass es ähnlich wie im Zuge des Entstehens der Heimatbewegung im Gefolge der Gründerzeit auch in den 1960er Jahren »erneut [...] dazu gekommen [ist], dass ganze Regionen und Landschaften industriell ‚erschlossen‘ und damit überrollt wurden. Solange die Rechnung wirtschaftlich aufzugehen schien, blieb diese Entwicklung relativ unauffällig; seit die Verschandelung von Landschaften aber keine wirklichen Garantien mehr für Arbeitsplätze und steigenden Wohlstand bringt, sind die Bewohner solcher Landschaften wach geworden und pochen auf den guten Sinn der älteren Funktionen wie des landwirtschaftlichen Anbaus oder der Erholung«⁷⁵.

Wie auch schon Améry beklagt Bausinger die Industrialisierung des Alltags, die Vereinheitlichung und Uniformierung der Dinge in der unmittelbaren Lebenswelt.⁷⁶

Als Reaktion auf den »makroökologischen Aspekt der Vernichtung unserer Umwelt durch die unkontrollierte Ausbeutung unserer Ressourcen«⁷⁷ einerseits, aber auch im Hinblick auf den »mikroökologischen Aspekts des Verlusts einer für das Subjekt notwendigen Integration in eine überschaubare und mitgestaltbare Umwelt«⁷⁸, kurz, als Gegengewicht zur (Selbst)Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt und die fortschreitende Anonymisierung des Menschen in der Industriegesellschaft, entstanden Versuche, sich kleine Bereiche von „Heimat“ zu schaffen, die Ausdruck von Individualität und Identität bereitstellen sollten.

Greverus und Kruse nennen als wichtigste Beispiele für derartige Bestrebungen u.a. Bürgerinitiativen, Stadtteilzeitungen, Ortsbeiräte, -jubiläen und -chroniken, Altstadt- bzw. Stadtteilstadt, ein Interesse an regionaler Kultur (z.B. Mundart) und Geschichte, Stadtsanierung, Dorferneuerung und Denkmalpflege.⁷⁹

Der Begriff „Heimat“ wurde jedoch noch nicht benutzt, stattdessen brachte man Bezeichnungen wie „Umwelt“ oder „Region“ ins Spiel.

der Wahrnehmung durch die Sinne besteht.« Und er schließt mit den Worten: »Es ist nicht gut, keine Heimat zu haben.«

⁷⁴ Im Vergleich mit der österreichischen Literatur, die beispielsweise bei Peter Handke, Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard häufig von einem „bösen Blick“ und der Abscheu gegenüber der „Heimat“ geprägt ist, nehmen sich die deutschen literarischen Annäherungen an das Thema eher nostalgisch-ambivalent aus.

Vgl. Kaes (1987: 248). / Norbert Mecklenburg hat sich in mehreren Studien dem Komplex kritischer Heimatliteratur gewidmet. Vgl. dz. beispielsweise: Mecklenburg, Norbert: Die grünen Inseln, München, iudicium Verlag, 1986.

⁷⁵ Bausinger (1984: 22).

⁷⁶ Vgl. Neumeyer (1992: 50).

⁷⁷ Greverus (1979: 19).

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Vgl. Neumeyer (1992: 52).

In den 1970er Jahren wurde der Wert einer emotionalen Beziehung zu „Heimat“ auf breiter Ebene wieder entdeckt, „Heimat“ drängte immer stärker ins allgemeine Bewusstsein.

Dem „guten alten Heimatfilm“ gelang ein furioses Comeback und auch die Heimatkunde erlebte ihre Renaissance.

Neu an der wiederentflammten Heimatdiskussion war allerdings, dass sie nun auch vom politisch linken Spektrum mitgetragen, ja eigentlich dort initiiert wurde.

Die neue Heimatbewegung zielte mit einem aktiveren Verständnis von „Heimat“ außerdem auf die bewusste Veränderung des bestehenden sozioökonomischen Systems ab, nicht im Sinne der Wiederherstellung früherer Zustände, sondern durch die Entwicklung einer neuen Gesellschaftsform.

In diesem Punkt unterschied sie sich also deutlich von den Zielen der alten Heimatbewegung, die einem konservativ-restaurativen und viel passiveren Heimatverständnis huldigte.⁸⁰

Es ging nicht mehr um die bloße Erhaltung, sondern um die aktive Veränderung der Um-, Nah- und Lebenswelt.

»Ein solcher selbstgestalteter und entsprechend auch angeeigneter Raum – ein Verfahren, für das Bürger- und Stadtteilinitiativen oder Umweltverbände stehen – soll dem ‚Subjekt Mensch‘ die Möglichkeit eröffnen, ‚Identität, Sicherheit und stimulierende Aktivität zu erfahren, d.h. territoriale Satisfaktion zu gewinnen‘ (Greverus).«⁸¹

„Heimat“ in diesem Sinne war nicht mehr der dem Menschen automatisch zugewachsene oder von Gott gegebene selbstverständliche Zustand. Vielmehr wurde „Heimat“ als täglich neu zu Schaffendes, sich aktiv Anzueignendes aufgefasst.

Neumeyer bemerkt, diese Sichtweise entspräche auch der Auffassung Ernst Blochs, wenn dieser „Heimat“ als etwas aus der Gegenwart heraus für die Zukunft zu Schaffendes bezeichnet. Für Bloch sei „Heimat“ ein Idealzustand des Glücks und des Ineins-Seins mit Umwelt und Gesellschaft und insofern nicht in der Vergangenheit zu suchen, sondern in der Zukunft zu finden und zu schaffen.⁸²

Um dies zu verdeutlichen, soll hier die berühmte Textstelle aus Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* zitiert werden, auf welche Neumeyer sich bezieht:

»Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel zu fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch.

⁸⁰ Vgl. ebenda (55ff.).

⁸¹ Gebhard/Geisler/Schröter (2007: 43).

⁸² Vgl. Neumeyer: (1992: 56).

Hat er sich erfasst und das Sein ohne Entäußerung in radikaler Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.«⁸³

Die Vertreter der neuen Heimatbewegung waren Repräsentanten der städtischen Kultur und mögen ihr zwar kritisch, aber nicht mehr feindlich gegenüber gestanden haben.

Darüber hinaus ließ es der neue Charakter des Heimatbegriffs im Sinne der aktiv verstandenen Veränderung kritisierter Zustände nicht mehr zu, die Großstadt als Feindbild zu etablieren und sich in projizierte ländliche Idyllen und Traumwelten zu flüchten.

Vielmehr musste daran gearbeitet werden, die bemängelten Zustände nachhaltig zu verändern und eine menschlichere Stadt mit einer intakten Umwelt und befriedigenden sozialen Beziehungen zu schaffen, um dadurch die Entstehung von „Heimat“ zu ermöglichen.⁸⁴

In diesem Zusammenhang möchte ich den Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich erwähnen, der bereits Mitte der 1960er Jahre die Großstadt in die Kritik nahm.

Seine Studie *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* von 1965 wird im Kontext der Großstadtdiskussion häufig genannt, wobei festzuhalten gilt, dass Mitscherlich der Großstadt nicht grundsätzlich die Fähigkeit zur Heimatbildung abspricht:

»Die gestaltete Stadt kann ‚Heimat‘ werden, die bloß agglomerierte nicht.«⁸⁵.

In seinem Aufsatz bemerkt Mitscherlich, dass es allerdings nicht die schönen Möbel, die weichen Teppiche, große Zimmer, helle Fenster, nicht die Lage oder die Kunst des Architekten seien, die darüber entscheiden, ob das bloße Hausen, Wohnen, Schlafen, Essen zum »genussvoll heimatlichen Wohnen« (Mitscherlich) gesteigert werden kann.⁸⁶

Vielmehr seien es dauerhafte, befriedigende zwischenmenschliche Beziehungen, die an einen Ort geknüpft sind und konstante Objektbeziehungen, die für Mitscherlich „Heimat“ möglich machen.

»Gute Objektbeziehungen verstärken [...] meine Identität; das heißt, mein Gefühl, mir selbst gegenüber kein Fremder, sondern ein Mit-mir-bekannt-Gewordener zu sein.«⁸⁷

Mitscherlich wagt die Definition, »dass eine Wohnung durch [die] Verzahnung mit der Mitwelt zur wirklichen Heimat wird und es bleibt, solange es nicht nur Gewohnheiten sind, die mich in sie zurückführen, sondern die lebendige Unabgeschlossenheit mitmenschlicher Beziehungen, die Fortsetzung des gemeinsamen Erfahrens, Lernens, mit anderen Worten: eine noch offene Anteilnahme am Leben. [...]

⁸³ Bloch (1985: 1628).

⁸⁴ Vgl. Neumeyer (1992: 57).

⁸⁵ Mitscherlich (1965: 15).

⁸⁶ Vgl. ebenda (124).

⁸⁷ Ebenda (129).

Der Stil des von außen, vom gegenwärtigen Verhaltens- und Konsumstil wehrlos Abhängigen« hingegen, »ist ein Stil oberflächlicher Objektbeziehungen, einer flachen Identität. Deshalb hinterlassen Erfahrungen im Umgang mit Menschen und Dingen, rasch auswechselbar wie sie sind, nur flüchtige Spuren. Es entwickelt sich statt der Identität die Momentpersönlichkeit.«⁸⁸

Neben der kritischen Thematisierung der Großstadt wurde im Zusammenhang mit der neuen Heimatdiskussion in den 1970er Jahren auch der ländliche Raum kritisch betrachtet und nicht mehr lediglich – wie noch im Zeichen der klassischen Heimatbewegung – als „heile Welt“ oder Idylle geschildert. Anhand der kritischen Heimatfilme lässt sich dieses Moment im Rahmen künstlerischer Reflexionen beobachten.

Ein weiterer wichtiger Aspekt des neuen Heimatbegriffs bestand darin, dass „Heimat“ nicht mehr automatisch an den Ort der Geburt oder an den lebenslangen Aufenthaltsort geknüpft war, sondern stattdessen durch den momentanen Wohnort oder den Mittelpunkt des Lebens markiert werden konnte, an welchen bestimmte qualitative Ansprüche geknüpft waren, deren Satisfaktion schließlich als „Heimat“ erfahren wurde.⁸⁹

„Heimat“, so hält Neumeyer mit Bezug auf Bausinger fest, sei demnach mehr eine »Lebensmöglichkeit« als ein »Herkunftsnachweis« und beinhalte nicht so sehr die *Bindung* an eine Umwelt, als vielmehr das Wechselspiel zwischen Individuum und Umwelt, welches sich im Vorgang der Identitätsbildung niederschlage. Durch diese Auffassung seien denn auch alle Bewohner eines Raumes angesprochen und aufgefordert, sich an der Diskussion um Mensch und Raum zu beteiligen, und nicht mehr nur ein bestimmter Teil, der ein gewisses, beispielsweise durch Geburt vermitteltes, Heimatrecht für sich beansprucht.⁹⁰

Neben diesen Entwicklungen existiert nach wie vor immer auch der alte Heimatbegriff, der sich stark an der Vergangenheit und am Verlorenen – insbesondere an der verlorenen Kindheit – an Nation und Vaterland orientiert.

Was dem Heimatbegriff ebenfalls beständig anhaftet, ist sein Warencharakter, der es möglich macht, „Heimat“ auf einzelne Elemente wie Fachwerkhäuser, Kaffeefahrten und Kuckucksuhren zu reduzieren und konsumierbar zu machen. Die Massenmedien spielen dabei keine unwichtige Rolle, wenn sie „Heimat“ in Form von Filmen, Romanen und Schlägern ihrem kommerziellen Verteilungssystem einverleiben.

⁸⁸ Ebenda (125ff.).

⁸⁹ Von „Heimat“ als einem „Satisfaktionsraum“, der die menschlichen Bedürfnisse nach Identität, Schutz und Aktion befriedigt, spricht Ina-Maria Greverus in ihrer maßgeblichen Studie *Der territoriale Mensch*. Vgl. Fußnote 92.

⁹⁰ Vgl. Neumeyer (1992: 58).

»Heimat wird so von ihrem eigentlichen ‚Gegner‘, der industriellen Gesellschaft und Ökonomie, vereinnahmt und verliert, indem sie selbst Bestandteil der Kulturindustrie und damit ein Unterhaltungsangebot wie vieles andere wird, auf eine zynische Art und Weise ihren Sinn.«⁹¹

1.9.1 Exkurs: Ina-Maria Greverus - „Heimat“ als Territorium

Als ein wichtiger, nicht unumstrittener Beitrag zur Heimatdiskussion seit den 1970er Jahren und zur Bestimmung eines neuen Heimatbegriffs gilt das Konzept der „Territorialität“, das Ina-Maria Greverus mit ihrer Habilitationsschrift *Der territoriale Mensch*⁹² wesentlich geprägt hat.

In ihrer umfangreichen Studie von 1972 ersetzt Greverus den ideologisch und emotional aufgeladenen Begriff „Heimat“ durch die der Ethologie, der zoologischen Verhaltensforschung, entlehnten Begriffe „Territorium“, „Territorialität“ und „territoriales Verhalten“, um die »Wertorientierung des Heimatbegriffs«⁹³ zu vermeiden und diesen für die Analyse freizumachen.

Zudem umschreibe die Bezeichnung „Territorium“ alle möglichen Raumansprüche und vermeide die Festlegung auf einen bestimmten Raum (z. B. den Ort der Geburt).

In einem Analogieschluss überträgt Greverus schließlich das bei Tieren festgestellte Raum- und Territorialverhalten auf den Menschen und versucht dadurch die menschliche „Heimat“ als Pendant zum angeborenen, tierischen Verhaltensschema der Territorialität zu bestimmen. Für Greverus steht fest: »Heimat ist nichts anderes als Territorium, oder Revier!«⁹⁴

Mit Bezugnahme auf die Verhaltensforscher Paul Leyhausen und Robert Ardrey versucht Greverus außerdem deutlich zu machen, dass Territorium nicht die eigentliche Bedarfslage sei, die durch seine Inbesitznahme abgesättigt werden würde, »sondern Territoriumsbedürfnis entspringt anderen und verschiedenen Bedarfslagen; zuerst denjenigen nach Ruhe und Schutz für sich und den Nachwuchs. [...] Das Territorium als ein konkreter und selbstgeschaffener Raumausschnitt mit fließenden Grenzen ist [...] gewissermaßen die *conditio sine qua non* zum Ablauf der Territorialität, die die Bedürfnisse Sicherheit, stimulierende Aktivität und Identifikation befriedigt.«⁹⁵

⁹¹ Ebenda (62).

⁹² Vgl. Greverus, Ina-Maria: *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1972.

⁹³ Greverus (1972: 52).

⁹⁴ Greverus (1979: 60).

⁹⁵ Greverus (1972: 23ff.).

Von Bredow und Foltin stellen hier die berechtigte Frage, »inwieweit diese Erkenntnisse der Ethologie als gesichert angesehen werden dürfen und ob, oder mit welchen Einschränkungen, ihre Übertragung auf menschliches Verhalten legitim ist.«⁹⁶

Unter Berufung auf eine neuere Gesamtdarstellung des amerikanischen Ethologen Edward Wilson⁹⁷ bemerken sie, dass verteidigtes Territorium und genutztes Heimatrevier nicht gleichgesetzt werden können. Darüber hinaus finde in Wilsons ausführlicher Darstellung der Zielsetzungen territorialen Verhaltens (Sicherung von Nahrung, Ruhe- bzw. Brutplatz, sexuelle Möglichkeiten) ein Stimulations- oder Identitätsbedürfnis noch nicht einmal Erwähnung.⁹⁸

Deshalb, so von Bredow und Foltin weiter,

»müssen wir wohl davon ausgehen, dass die moderne Verhaltensforschung die tierische Territorialität differenzierter betrachtet als bei Greverus vorausgesetzt und dass vor allem die über ein ‚Sicherheitsbedürfnis‘ hinausgehenden Motivationen noch nicht allgemein anerkannt werden.

Auch die Grundfrage nach der Möglichkeit der Nutzbarmachung von Befunden z. B. aus dem Bereich der Säugetiere oder Vögel für die Erklärung menschlichen Verhaltens wird heute von der Mehrheit der Verhaltensforscher zurückhaltender beantwortet als von denjenigen Wissenschaftlern, auf die sich Ina-Maria Greverus gestützt hat; vor leichtfertigen Analogieschlüssen wird vor allem deshalb gewarnt, weil der Entscheidungsspielraum bei Tieren fast unvergleichlich geringer ist als bei Menschen. Wenn also von Greverus aus der Ethologie ein ‚anlagebedingter Raumanspruch‘ des Menschen oder eine ‚biologische Konstante‘ abgeleitet werden, so können wir dem nicht folgen; dies gilt erst recht für ihre Überlegungen, ob dem menschlichen Streben nach Beheimatung ein ‚primäres‘ Bedürfnis zugrunde liege.«⁹⁹

Trotz dieser Einschränkungen möchte ich Greverus‘ Überlegungen gerne noch weiter ausführen:

Wie bereits erwähnt, definiert sie das menschliche Territorium als einen Raum, in dem die Bedürfnisse nach Sicherheit, Aktivität und Stimulation sowie Identifikation bzw. Identität befriedigt werden.

Die letztgenannte Komponente sei für die menschliche Territorialität besonders ausschlaggebend (hier unterscheidet sich der Mensch vom Tier) und hängt mit der »Kulturmöglichkeit«¹⁰⁰ des Menschen zusammen.

Was genau unter „Identität“ zu verstehen sei, die mal im Sinne von „Ich-Identität“¹⁰¹, dann wiederum im Sinne von „Zugehörigkeit zu einer Gruppe“ oder gar mit „Geborgenheit“¹⁰² gleichgesetzt verwendet wird, führt die Autorin leider nicht weiter aus.¹⁰³

⁹⁶ Bredow/Foltin (1981: 43).

⁹⁷ Vgl. Wilson, Edward O.: The Territorial Imperative. A Personal Inquiry in the Animal Origins of Property and Nations, New York, o. V., 1966.

⁹⁸ Vgl. Bredow/Foltin (1981: 44).

⁹⁹ Ebenda.

¹⁰⁰ Greverus (1972: 53).

¹⁰¹ Vgl. ebenda (24f.).

¹⁰² Vgl. ebenda (347ff.).

Durchgängig wird statt „Identität“ schließlich auch „Identifikation“ eingesetzt.¹⁰⁴

An anderer Stelle spricht die Autorin im Hinblick auf menschliche Territorialität sogar von einem „territorialen Imperativ“:

»Er bedeutet einerseits eine für den Menschen als biologische Art unabdingbar raumabhängige Verhaltensforderung, zum anderen aber das Gebot für alle jene Instanzen, die das kulturfähige und –abhängige Wesen Mensch mit immer neuen Angeboten und Verboten belegen, ihm die Befriedigung dieser Bedürfnisse in einem und an einen Raum zu gewährleisten. Und dann ist der Imperativ in seinem zweiten Teil, und insbesondere, wenn wir von unserer Gegenwart ausgehen, sicher nur ein Optativ, eine Wunschform.«¹⁰⁵

Greverus bestimmt die tätige Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt (als Schaffung von „Heimat“) als dessen Gattungsmerkmal und bezieht diese Aussage auf eine »allen Menschen innewohnende Fähigkeit (und Notwendigkeit) zur kreativen, produktiven Umweltaneignung«¹⁰⁶:

»Individuen, denen diese Fähigkeit genommen oder beschnitten wird, wären dann eines wesentlichen Teiles ihrer humanen Identität beraubt. [...] Die Identität des Menschen bedeutet nicht nur, dass er in Vergangenheit und Zukunft denken kann oder sich in einer sozialen Dimension verwirklicht, sondern auch, dass er sich aktiv einen Raum aneignet, ihn gestaltet und sich in ihm ‚einrichtet‘ - das heißt zur Heimat macht.«¹⁰⁷

Ich möchte mich Andreas Huber anschließen, der deutlich macht, dass eine Argumentation, die den „territorialen Imperativ“ als immanentes menschliches Wesensmerkmal ausgibt, scharfe Grenzziehungen zwischen einem „Wir“ und dem/den „Anderen“, zwischen „Heimat“ und „Fremde“ zwangsläufig in Kauf nimmt und zu Abgrenzungen geradezu auffordert.

Denn dadurch wird der Raum bzw. das „Territorium“ zum dominanten und determinierenden Faktor jedes menschlichen Handelns.

¹⁰³ Vgl. Bredow/Foltin (1981: 45). /

Auch die Begriffe „Sicherheit“ bzw. „Schutz“ und „Stimulation“ bzw. „aktives Rollenverhalten“, „Aktion“ werden, wie auch von Bredow und Foltin kritisieren, nirgendwo präzise definiert und wohl auch nicht immer in gleicher Bedeutung verwendet.

¹⁰⁴ Um die Frage nach der Identität, die sich, wie bereits zum Heimatbegriff der 1970er Jahre angemerkt als ein roter Faden durch die Diskussion zieht, etwas präziser zu umschreiben, sei auf Hermann Bausinger (1977: 210f.) verwiesen. Der Tübinger Kulturwissenschaftler bezeichnet Identität »als Gefühl der Übereinstimmung des Individuums mit sich selbst und seiner Umgebung. [...] Identität bezeichnet die Fähigkeit des einzelnen, sich über alle Wechselfälle und auch Brüche hinweg der Kontinuität seines Lebens bewusst zu bleiben. Identität ist so zunächst einmal aufs Individuum bezogen, und dieser Akzent erscheint besonders nützlich in einer Wissenschaft, die sich nur zu oft vagen Kollektivbegriffen auslieferte und Strukturen der Persönlichkeit unkritisch in den Bereich des Sozialen projizierte – vom Dorforganismus bis zur Volksseele. [...] Identität kommt zustande durch und in Interaktionen mit anderen; der einzelne muss, um sich als identisch zu erfahren und zu behaupten, verschiedenartigen gesellschaftlichen Ansprüchen genügen, ohne sich aufzugeben; er muss sein eigenes Verhalten und die Erwartungen der anderen in eine Beziehung bringen, die ihn auch dann nicht gefährdet, wenn er Erwartungen enttäuschen muss. Dies ist nur möglich, indem die eigenen Ziele und Verhaltensnormen nicht isoliert, sondern an übergreifenden Zielen und Normen orientiert sind, indem sich also der einzelne mit anderen identifiziert.«

Bausinger (vgl. 1977: 214) gehört ebenfalls zu den Kritikern von Greverus „Territorialitätsthese“, wenn er behauptet: »Heimat kann sicher nur unvollkommen auf ein biologisches Grundbedürfnis ‚Territorialität‘ zurückgeführt werden.«

¹⁰⁵ Greverus (1979: 24).

¹⁰⁶ Ebenda (26).

¹⁰⁷ Ebenda (26ff.).

Ich möchte den ersten Teil dieser Arbeit damit beenden, einige der wichtigsten Aspekte eines heutigen, zeitgemäßen, aufgeklärten Heimatbegriffs zu skizzieren.

1.10 Heutige Heimatbegriffe in der Diskussion

1.10.1 Michael Neumeyer - „Heimat“ als alltägliche, subjektiv erlebte Lebenswelt

Michael Neumeyer versammelt am Ende seiner Studie *Heimat. Zu Geschichte und Begriff eines Phänomens*, die ich im ersten Kapitel immer wieder ausführlich zitiert habe, da sie einen profunden Überblick über die Forschungslage vermittelt, zusammenfassend seine Forschungsergebnisse und betont dabei mehrere Faktoren, die einen heutigen Heimatbegriff prägen:

Zweifelsfrei erscheint Neumeyer im Zusammenhang mit dem Heimatbegriff zunächst die räumliche Kategorie ausschlaggebend, wobei er betont, dass der Raum in erster Linie als »Bühne oder Bezugsrahmen«¹⁰⁸ fungiere und dass »primär Prozesse der subjektiven Verarbeitung von Umwelteindrücken zur Konstituierung von Heimat«¹⁰⁹ beitrügen.

Diese subjektive Verarbeitung der realen Umwelt habe jedoch immer »einen Raum als Ursache und Folge«¹¹⁰.

Da letztlich die »inhaltliche Füllung«¹¹¹ eines Raumes mit bestimmten Faktoren und die Beziehungen der Menschen zu diesen wichtiger seien als der Raum selbst, erscheine es angebracht »Heimat mehr als eine bestimmte Form von Umwelt zu betrachten, denn als abstraktes räumliches Phänomen«¹¹².

Heute scheine „Heimat“ also nicht mehr auf bestimmte Räume festgelegt zu sein, sondern orientiere sich an den Eigenschaften eines jeden Raumes, die Bedürfnisse seiner Bewohner zu befriedigen.

Als zweiten wesentlichen Faktor zur Heimatbildung nennt Neumeyer die zwischenmenschlichen Beziehungen, »da der Mensch als soziales Wesen besonders auf diese angewiesen sei - mehr jedenfalls, als auf die Ausstattung der physischen Umwelt.«¹¹³

¹⁰⁸ Neumeyer (1992: 124).

¹⁰⁹ Ebenda.

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Ebenda.

¹¹² Ebenda.

¹¹³ Ebenda (125).

Je intensiver dabei soziale Kontakte seien, desto eher sei auch der Raum, in dem sich diese abspielten, als „Heimat“ zu bezeichnen.

Die Zeit – als weiterer wichtiger Faktor zur Heimatbildung – spielt laut Neumeyer »in Form von Vorstellungen vergangener oder zukünftiger Umwelten, die als Ausdruck von Kompensationserscheinungen (,Heimweh', ,Nostalgie') entstehen«¹¹⁴ eine Rolle.

„Heimat“ (als Zustand einer befriedigenden Lebenswelt) sei jedoch – dies gilt festzuhalten – über derartige Fluchtversuche vor einer »unsatisfaktionierenden Gegenwart in eine idyllische Scheinwelt«¹¹⁵ nicht zu gewinnen.

Neumeyer fährt fort – nach den „umweltbezogenen“ nun die psychischen Aspekte der Heimatbildung betrachtend - dass die Vorstellung von einer „Heimat“ entscheidend durch die »Erfahrung und Wahrnehmung der Umwelt«¹¹⁶ geprägt sei und dass „Heimat“ demnach »als personenspezifischer Erfahrungsraum zu betrachten [sei; D.B.B.], dessen Größe von individuellen sozioökonomischen und kulturellen Variablen abhängig ist, der damit eindeutig subjektiven Charakter bekommt und zu einer ,Eigenwelt' wird, und zudem verschiedenen, dem Wahrnehmungsprozess immanenten Mechanismen unterworfen ist.«¹¹⁷

Heimatbegriffe seien demnach hochgradig subjektiv, woraufhin Neumeyer feststellt:

»Es [gibt] so viele verschiedene Heimaten, wie es Menschen gibt.«¹¹⁸

Als einen weiteren wichtigen Faktor möchte Neumeyer schließlich noch die »Vertrautheit mit einer Lebenswelt«¹¹⁹ hervorheben, die durch längeres, aktives Einleben entstehe und Sicherheit liefernde Funktionen erfülle. Als Gegenpol stehe der vertrauten „Heimat“ die (verunsichernde) Fremde gegenüber.

Als abschließende Definition fasst Neumeyer „Heimat“ schließlich zusammen als »unmittelbare, alltäglich erfahrene und subjektive Lebenswelt, die durch längeres Einleben in ihre sozialen, kulturellen und natürlichen Bestandteile Vertrautheit und Sicherheit, emotionale Geborgenheit und befriedigende soziale Beziehungen bietet und - auch dadurch - insbesondere verschiedene (Grund-) Bedürfnisse befriedigt.«¹²⁰

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Ebenda.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Ebenda (126).

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ Ebenda.

¹²⁰ Ebenda (127).

1.10.2 Andreas Huber - „Heimat“ in der Postmoderne

Im folgenden möchte ich gerne auf einige Forschungsansätze verweisen, die „Heimat“ unter den Aspekt der jüngsten geschichtlichen und technologischen Entwicklungen im Zeitalter der „Globalisierung“ betrachten und hierbei insbesondere auf Andreas Hubers Dissertation *Heimat in der Postmoderne*¹²¹ eingehen, die viele relevante Aspekte der Diskussion aufgreift und verarbeitet.

Ausführlich widmet sich Huber der Frage nach „Heimat“ im Zeitalter von Internet und Cyberspace und definiert das weltweite Datenverbundnetz im Sinne von Marshall McLuhan als „externes Nervensystem“, als eine „Erweiterung des Körpers“, das die Menschen jenseits ihrer Körper miteinander in Verbindung bringe.

Wenn dieses globale Netz die Menschen nicht nur dazu befähige, Zeit und Raum zu überwinden, sondern es dadurch gelänge, die Distanz zum anderen, zum Fremden aufzugeben, um dadurch zu sich selbst zu gelangen und sich aus „der Entfremdung heraus- und einander näherzubringen“ (Flusser), »dann könnte das Internet als eine neuartige Heimat bezeichnet werden«¹²²: »Eine Heimat, die weder an Zeit noch Raum gebunden ist. In dieser Welt scheint der Traum von der Nachbarschaft aller mit allen Wirklichkeit geworden zu sein.«¹²³

Die Vorstellung, das Internet bzw. der Cyberspace stehe allen Menschen weltweit uneingeschränkt und gleichberechtigt - im Sinne realer Demokratie, wie Huber mit dem Verweis auf Ernst Bloch einführt¹²⁴ - zur Verfügung und perpetuiere dabei nicht bestehende hierarchische, hegemoniale Strukturen, erscheint mir etwas zu idealistisch.

Aus diesem Grund möchte ich an dieser Stelle den Multimedia-Produzenten, Theoretiker und Transgender-Aktivisten Terre Theamlitz zitieren, der im Hinblick auf die Genderbending-Diskussion die allzu optimistische Einschätzung kritisiert, dass Diskussionsinhalte im Zeitalter und in Sphären des Internets „selbstermächtigend“ seien:

»[...] das würde bedeuten, Informationen im Internet das Potenzial zuzusprechen, soziale Kontexte zu transzendieren - ein Potenzial, das sie in der Realität einfach nicht haben. Ich finde es in der Tat merkwürdig: Die meisten Menschen begreifen zwar, dass auch die moderne kapitalistische Globalisierung irgendwie eine Form des Imperialismus ist, doch wenn es um das Internet geht, verlieren sie imperialistische Prozesse nur zu leicht aus den Augen. Das Internet besteht keinesfalls, wie man gerne denkt, nur aus >puren Informationen<.

¹²¹ Vgl. Huber, Andreas: *Heimat in der Postmoderne*, Zürich, Seismo, 1999.

¹²² Huber (1999: 247f.).

¹²³ Ebenda (248).

¹²⁴ Vgl. Huber (1999: 56): »Versteht man unter Cyberspace gemäß seines Erfinders William Gibson ein virtuelles Universum, ein weltumspannendes Computernetz, an das alle Computer der Welt angeschlossen sind und in dem man zu allen Datenbanken der Welt Zugriff hat, kommt dies der Vorstellung realer Demokratie ziemlich nahe.«

Es besteht aus einem Netzwerk von teurer Hardware, die sich die meisten Menschen niemals leisten könnten. Und im Internet werden vornehmlich westliche, kapitalistische Gedanken und Technologien propagiert. Wenn Menschen also betonen, dass das >Gute< des Internets diese materiellen Prozesse aufwiege, dann fühle ich mich an diejenigen Menschen erinnert, die behaupten, die katholische Kirche vollbringe so viel >Gutes<, dass man ihr den systematischen sexuellen und finanziellen Missbrauch, der ihre Grundlage bildet, schon nachsehen könne. Der Vergleich mit Religion ist nicht an den Haaren herbeigezogen: Der Glaube an die >pure< Information, unter bewusster Ausblendung materieller Bedingungen, hat tatsächlich etwas religiös Verblendetes - und er ist untrennbar verbunden mit Empfänglichkeit für Propaganda.«¹²⁵

Das finanzielle Ungleichgewicht räumt Huber denn auch ein und hebt hervor, dass es kritische Stimmen gebe, die das Internet als positiv besetztes Medium und die Vision von einem rundum demokratischen Gebilde im Sinne Flussers wohl nicht ganz zu Unrecht bezweifeln. Längst würden auch hier die Benutzerinnen und Benutzer in zahlungsfähige und zahlungsunfähige Subjekte eingeteilt.¹²⁶

Mit Rückgriffen auf Marc Augé sowie Alexander Kluge hält Huber fest, dass die Vorstellungen von Raum und Zeit heute grundsätzlich in Frage gestellt werden.¹²⁷

Die „totale Gegenwart“ halte Einzug, während der Raum zu imaginären Orten schrumpfe. Unser Bewusstsein, in dieser Welt präsent und mit ihren Wirklichkeiten verbunden zu sein, verliere zunehmend an Boden.

»Das beschauliche Leben mit langen, langen Gedanken und fernen Zielen« (McLuhan) könne neben dem Fernsehbild nicht mehr bestehen. Da wir von der Vergangenheit zunehmend nichts mehr bei der Lösung unserer aktuellen Probleme erwarteten und uns die Zukunft immer undurchschaubarer oder auch pessimistischer erscheine, würden wir uns in die Gegenwart und Unmittelbarkeit flüchten, von der wir wiederum alles (zuviel?, merkt Huber an) erwarteten.

Es sei relativ einleuchtend, dass eine derartige Veränderung der beiden zentralen Dimensionen des menschlichen Lebens, Raum und Zeit, die Leute verunsichere.¹²⁸

»Es ist schwierig, sich vorzustellen, wie die Menschen sich auch in >der gedehnten Gegenwart<, die Kluge als eine neue Form des Schicksalsschlags versteht, oder in den gemäß Augé immer mehr überhandnehmenden Nicht-Orten, in denen die Geschichte verschwindet, auf eine Gegenwart einigen könnten. Im >planetarischen Einerlei< verlieren die Menschen ihren Ort. Sie sind Unbehauste in einem riesigen gesellschaftlichen und technischen Universum, das nur noch >Passagen<, aber keine >Heimat< (Augé) mehr kennt.«¹²⁹

Da das Internet in der projizierten oder vorgestellten Form als allen offen stehende „Heimat“ noch in weiter Ferne liege oder sich vielleicht nie derartig realisiere, verweist Huber noch einmal auf die wissenschaftliche Praxis in der neuen Heimatdiskussion, die feststelle, dass „Heimat“, ähnlich wie Identität, etwas Unerreichbares sei.

¹²⁵ Kedves, Jan: Das Büffet ist kalt und ekelerregend. Interview mit Terre Thaemlitz, in: spex. Magazin für Popkultur, Ausgabe 321, Juli/August 2009.

¹²⁶ Vgl. Huber (1999: 248).

¹²⁷ Vgl. Augé (1994). / Kluge (1985).

¹²⁸ Vgl. Huber (1999: 248f.).

¹²⁹ Huber (1999: 249).

Hier bezieht sich Huber auf den hannoveranischen Wissenschaftler Egbert Daum, der in einem erhellenden Artikel 1990 in der *Neuen Zürcher Zeitung* unter dem Titel *Was heißt hier Heimat?* die Frage nach „Heimat“ in der heutigen Welt stellt.¹³⁰

Für Egbert Daum steht fest: »[Heimat] ist immer das Verlorene.«¹³¹ Und: »Heimat ist am wenigsten Orts- oder Raumbestimmung, sie steht vielmehr zuallererst für eine immaterielle Welt, die sich aus Entscheidungssituationen, Wertrelationen und Kommunikation konstituiert.«¹³²

„Heimat“ entstehe dort, wo der Mensch Verhaltenssicherheit im Umgang mit den Dingen, Verhältnissen und Menschen erfahre, woraus wiederum Vertrautheit und Überschaubarkeit (jedoch nicht im Sinne einer statischen Ordnung) resultierten. Daum versteht „Heimat“ in diesem Sinne als eine »soziale Kompetenz, die Dinge, Verhältnisse und Personen zu beeinflussen und mitzugestalten sowie sich selbst als Subjekt darin wiederzuerkennen. Insbesondere geht es um die Wiedergewinnung der sinnlichen Erfahrbarkeit eines solchermaßen aktiv verstandenen Heimatbegriffs.«¹³³

„Heimat“ müsse sich also von Ortsgebundenheiten lösen und vielmehr den Zusammenhang sozialer Erfahrungen und eine bestimmte Qualität der zwischenmenschlichen Beziehungen zum Ausdruck bringen.¹³⁴

»Das heißt aber auch: Heimat als soziales und politisches Lernfeld für alle Altersschichten muss sich eine betonte, eigenbrötlerische Bodenhaftung und –verwurzelung, wie sie in den Heimatideen Eduard Sprangers mitschwingt, versagen. Zwar kann und soll sie Verhaltenssicherheit, Vertrautheit und Wohlbefinden stiften, sie muss aber zugleich auch gegenüber dem Fremden und Andersartigen offen sein.«¹³⁵

Wenn heute allerdings die politische Konservative wieder vermehrt auf „Heimat“ pocht, so identifiziert Huber diesen Reflex als geschickte und erfolgreiche Instrumentalisierung des Themas im Zeichen der Politik und nicht als ein neuerliches Bedürfnis, des Menschen nach „Heimat“. Auch wenn er der Ansicht ist, dass das Bedürfnis nach Geborgenheit in Zeiten einer wirtschaftlichen und kulturellen Globalisierung ernst zu nehmen sei, möchte er diesen

¹³⁰ Vgl. Daum, Egbert: Was heißt hier Heimat? Neue Inhalte für einen emotional befrachteten Begriff, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 15. und 16. September 1990.

¹³¹ Ebenda.

¹³² Ebenda.

¹³³ Ebenda.

¹³⁴ Ähnlich wie Egbert Daum betrachtet im übrigen auch der Märchenforscher und Germanist Volker Ladenthin aus Münster „Heimat“ losgelöst von territorialer Fixierung, wenn er die Frage in den Raum stellt: »Wie wäre es, wenn man unter Heimat nicht einen Ort, sondern eine Fähigkeit verstünde? Heimat ist dann nicht einfach gegeben. Man muss sie sich schaffen. Heimat ist kein Ort, sondern eine Tugend. Die Fähigkeit zur Heimat ist zum Beispiel die Fähigkeit, Beziehungen zur natürlichen, kulturellen und personalen Umwelt selber herzustellen. Es ist die Fähigkeit, die uns umgebende Welt als Natur, Kultur und soziales Konstrukt auf unser alltägliches Leben zu beziehen.« Ladenthin, Volker: Jeder Mensch ist heimatberechtigt, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 28. und 29. Dezember 1991. Vgl. Huber (1999: 94ff.).

¹³⁵ Daum, Egbert: Was heißt hier Heimat? Neue Inhalte für einen emotional befrachteten Begriff, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 15. und 16. September 1990.

Umstand nicht an das Bedürfnis nach Abgrenzung von anderen Menschen verstanden wissen:
»Der Mensch lebt nicht in einem Territorium, sondern in komplexen gesellschaftlichen Bezügen.«¹³⁶

Auch unter dem Eindruck der neuen Medien Internet und Cyberspace könne sich der Mensch diesen Veränderungen nicht entziehen.

»Wir haben es mit einem >neuen Menschen< [...] zu tun, der an seiner zunehmenden Entwirklichung arbeitet. [...] Die Menschen leben in einer Welt, in der die Übergänge zwischen >authentischem< und >virtuellem< Leben nicht mehr zu erkennen sind.«¹³⁷

Huber betont, dass in dieser neuen Welt auch „Heimat“ eine völlig neue Bedeutung erlange:

»Der Glaube an eine Echtheit und Unverwechselbarkeit, an eine einmalig festgelegte Identität einer Person muss aufgegeben werden. Eine Einheit der Identität ist illusionär. Der Mensch der neunziger Jahre ist fragmentiert. Es gibt kein Ich.«¹³⁸

Insbesondere müsse von der Vorstellung Abschied genommen werden, dass sich Identität über ein Territorium oder eine Nation konstituiere.

Eine solche Argumentation nehme scharfe Grenzziehungen zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ in Kauf, wie Huber bereits im Hinblick auf Greverus’ „Territorialitätsthese“ bemerkte.

Mit Bezug auf Klaus Theweleit betont Huber, dass die „Identität“ ein Kunstprodukt sei, dass dem einzelnen Körper übergestülpt werde. Derartige Überstülpungsangebote von außen für

¹³⁶ Huber (1999: 251). / Vgl. dz. auch: Sloterdijk, Peter: Der gesprengte Behälter. Notiz über die Krise des Heimatbegriffs in der globalisierten Welt, in: Spiegel Special vom 01. Juni 1999, hier S. 27ff.: »Die [...] ‚territorial fallacy‘ (der Trugschluss vom Territorium auf den Besitzer) gehört zu den bis heute wirksamsten und problematischsten Erbstücken des sesshaften Weltalters, weil an ihr der Grundreflex aller scheinbar legitimen politischen Gewaltanwendung, die so genannte ‚Landesverteidigung‘ sich festmacht. Sie beruht auf der obsessiven Gleichsetzung von Ort und Selbst - dem ursprünglichen Denkfehler der territorialisierten Vernunft. Dieser schicksalsmächtige Fehler wird zunehmend bloßgestellt, seit eine historisch beispiellose Woge transnationaler Mobilität dafür sorgt, dass Völker und Territorien allerorts ihre Liaison miteinander relativieren. [...] Was das Judentum während seiner Exilsperiode anbelangt, so hatte seine Provokation darin bestanden, dass es den Völkern der westlichen Hemisphäre fortwährend das scheinbare Paradoxon und wirkliche Skandalon eines faktisch existierenden Selbst ohne Ort vor Augen hielt. Am anderen Pol tritt den Zeitgenossen das Phänomen Ort ohne Selbst unter immer augenfälligeren Formen ins Bild. Die von Menschen unbewohnten Erdregionen sind hierfür zunächst exemplarisch: die weißen Wüsten (Polarwelt), die grauen (Hochgebirge), die grünen (Urwälder), die gelben (Sand) und die blauen Wüsten (Ozeane). Aber die äußeren Wüsten bleiben im gegebenen Kontext von geringerem Interesse als jene quasi-sozialen Orte, an denen zwar Menschen zusammenkommen, ohne jedoch ihre Identität an die Lokalität binden zu wollen oder zu können. Das gilt für alle Transit-Räume im engeren und weiteren Sinn des Wortes; seien es Örtlichkeiten, die für den Verkehr bestimmt sind wie Bahnhöfe, Häfen und Flughäfen, Straßen, Plätze und Einkaufszentren; seien es Anlagen, die für limitierte Aufenthalte entworfen sind wie Feriendörfer oder Tourismusstädte, Werksgelände oder Nachtsytle. Solche Orte mögen wohl ihre eigenen Atmosphären haben - doch existieren sie nicht in Abhängigkeit von einer regulären Bewohnerschaft oder einem kollektiven Selbst, das in ihnen verwurzelt wäre. Es ist ihnen eigentümlich, ihre Besucher und Passanten nicht zu halten. [...] Die Heimat als Ort des guten Lebens lässt sich immer weniger einfach dort vorfinden, wo man durch den Zufall der Geburt schon ist. Sie muss, wo immer man sei, durch Lebenskünste und kluge Allianzen fortwährend neu erfunden werden.«

¹³⁷ Huber (1999: 251).

¹³⁸ Ebenda.

die massenhaft vorkommenden, nicht zu Ende geborenen Körper seien beispielsweise „Nation“ oder „Rasse“.¹³⁹ Nur dort, wo es in der Entwicklung eines Menschen eine primäre Übereinstimmung mit anderen Körpern gegeben habe und die Fähigkeit zur weiteren Differenzierung von Körpern und Gegenständen hinzukomme, die Fähigkeit zur emotionalen Bewertung der verschiedenen Körper, werde Identität, die aus einer »selbstgelebten Geschichte« komme, realisiert werden können.¹⁴⁰

Seine Erkenntnisse zusammenfassend, diagnostiziert Huber am Ende seiner Arbeit zwei unterschiedliche Konzeptionen von „Heimat“: eine nostalgische und eine utopische.

Bei der einen werde der Segen in der Vergangenheit, im verlorenen Paradies der Kindheit gesucht, bei der anderen in der Zukunft, im Nicht-Ort Utopia, mit der Hoffnung auf reale Demokratie. Diese beiden Positionen hat bekanntlich Ernst Bloch in seinem bereits zitierten *Prinzip Hoffnung* thematisiert.

Als persönliches Fazit, und mit dem Verweis auf einen Essay über „Kultur und Geschwindigkeit“ sowie über „Sinn und Zeit“ von Peter von Matt¹⁴¹, merkt Huber schließlich an, dass „Heimat“ nur in der eigenen Zeit der kulturellen Erfahrung entstehen könne.

»Die einzige und entscheidende Wirklichkeit der Kultur besteht in der Erfahrung, welche die Menschen mit Bildern und Büchern und Musik, mit Spielen und Szenen, zuletzt auch mit Landschaften und Blumen und Sternen machen.«¹⁴²

Kulturelle Erfahrung bedeutet mit Peter von Matt »sich der Sache zu stellen und ihr gegenüber einzutreten in die eigene Zeit, herauszutreten aus den Geschwindigkeitsregeln und Effizienzbefehlen der Zivilisation«¹⁴³. Kulturelle Erfahrung lasse sich nicht beschleunigen. Darin bestehe letztlich auch die ungeheure Provokation der Kultur für die technologische Zivilisation. Dadurch, dass der Mensch bei sich selber, in seiner eigenen inneren Zeit sich befinde, wie Peter von Matt es nennt, und nicht in einer Sphäre von außen aufgezwungener Geschwindigkeit und Effizienz, sei die kulturelle Erfahrung möglich.

¹³⁹ Vgl. dazu auch Rudolf Walthers Essay in der Zeit vom 12. 08. 1994 mit dem Titel *Was ist nationale Identität?*. Darin stellt der Autor zunächst die Frage, was »kollektive« bzw. »nationale« Identität überhaupt sein könne und kommt zu dem Schluss, dass niemand bislang zu erklären vermochte, worum es sich dabei handelt. »Es ist schleierhaft, was dem Ich an Identität zuwachsen soll, wenn es national angestrichen wird. Die Kollektivierung von Ich-Identität zu ‚nationaler Identität‘ ersetzt doch nur Identität durch Uniformen und Leihkostüme. [...] ‚Nationen‘ können keine Basis für vernünftige ‚kollektive Identität‘ abgeben, weil es jenseits des *plébiscit de tous les jours* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] kein Verfahren gibt, um zu bestimmen, was eine Nation ist. ‚Nationale Identitäten‘ sind deshalb projektive Wahnbilder, die Großgruppen von sich selbst und anderen ausbilden, um in deren Windschatten in jeder Hinsicht partikuläre Interessen durchzusetzen. Entwicklungspsychologisch handelt es sich um pathologische Regressionsphänomene.« Walthers, Rudolf: Was ist „nationale Identität“?, in: Die Zeit vom 12. August 1994. Vgl. Huber (1999: 121ff.).

¹⁴⁰ Vgl. Huber (1999: 251f.).

¹⁴¹ Vgl. Matt, Peter von: Kultur und Geschwindigkeit, in: Weltwoche-Supplement, Ausgabe Nr. 6, Juni 1996.

¹⁴² Ebenda (23).

¹⁴³ Ebenda.

Die Zeit der kulturellen Erfahrung wiederum lasse in der Beantwortung der Fragen, mit denen der Mensch in seinem Leben konfrontiert ist, Sinn entstehen – ein eigentümliches »Wissen über das eigene Woher und Wohin«¹⁴⁴.

So scheint es letztlich auch nur konsequent, wenn von Matt als die dringlichste Form von Kulturförderung, die Förderung der »Erfahrungsfähigkeit« bei allen definiert, worin Huber wiederum die »Ermöglichung von Heimaterfahrung« erkennt.¹⁴⁵

1.10.3 Persönliches Fazit aus der Heimatdiskussion /

Versuch zu einem Heimatbegriff zu gelangen

Die vorgestellte, sehr detaillierte Diskussion sollte die vielfältigen Wandlungen des Heimatbegriffs und dazugehörige Positionen im Laufe der Zeit veranschaulichen und greifbar machen. Wo ausführliche Zitate in den Text einfließen, sollte dies stets zu einem umfänglicheren Verständnis des Heimatdiskurses geschehen und gegebenenfalls die Lektüre der angeführten Literatur erübrigen, aber auch motivieren. Mit den folgenden Gedanken, die den Versuch darstellen sollen, zu einem eigenen, zeitgemäßen Heimatbegriff zu kommen, möchte ich dieses Kapitel abschließen.

„Heimat“ als juristischer Begriff im Sinne des Rechts auf (die) „Heimat“ bzw. als den Grundbesitz definierendes Werkzeug kann in meinen Augen kein Aspekt eines heutigen Heimatbegriffs mehr sein.

„Heimat“ als ein an (verloren geglaubten und vermeintlich rechtmäßig zurückzufordernden) Grund und Boden, an territoriale Gegebenheiten oder gar an Superstrukturen wie Nation oder kollektive Identitäten geknüpftes Gebilde, hat in meinen Augen ausgedient.

Dies haben meines Erachtens u.a. Andreas Huber, Klaus Theweleit und Rudolf Walther deutlich gemacht.

Der räumliche Aspekt hat für mich nur insofern etwas mit dem Heimatbegriff zu tun, als dass der Mensch durch sein „In-der-Welt-Sein“ sich automatisch an einer Raum-Zeit-Schnittstelle befindet.

Darüber hinaus behindert in meinen Augen jegliche zeitliche retrospektive Orientierung, wie sie sich in der Fixierung auf die verlorene Kindheit häufig manifestiert, ein aktives zeitgenössisches Heimatverständnis, das stattdessen eine Diskussion über die Gegenwart und die Zukunft ermöglichen sollte.

¹⁴⁴ Ebenda (25).

¹⁴⁵ Huber (1999: 259).

Meiner Meinung nach liegt die wesentliche Komponente eines heutigen Heimatbegriffs in der Sphäre zwischenmenschlicher Beziehungen. Es geht darum, nachhaltige Beziehungen zu anderen Menschen und Dingen zu entwickeln, die sich nicht nur in rein privatistischen bzw. solipsistischen Bezügen erschöpfen, sondern durchaus in einem größeren, gesellschaftlichen, kosmopolitischen Kontext zum Tragen kommen.

Es geht um die Verantwortung für den Nächsten: für den Mitmenschen in der unmittelbaren Umgebung, in Familie, Bekanntenkreis, Stadtteil oder Verein, aber auch um nachhaltige Verantwortung für Mensch und Umwelt im globalen Maßstab, in einer als globalisiert und bisweilen als immer unübersichtlicher wahrgenommenen Welt.

Denn in einer vernetzten Welt verliert der Standpunkt, geographisch weit entfernte Konflikte bzw. Menschenrechtsverletzungen gingen einen selbst nichts an, seine Berechtigung. Darauf hat bereits Immanuel Kant im Zusammenhang mit dem Kosmopolitismus hingewiesen.

Dass die Weltgesellschaft kein moralfreier Raum sei, hat auch Thomas Pogge immer wieder betont. So spricht er jenseits einer „positiven Hilfspflicht“, die davon ausgeht, dass der „Stärkere“ dem „Schwächeren“ im Zweifelsfall hilft, von einer „negativen Gerechtigkeitspflicht“, die darauf abzielt, dass man anderen (durch unterlassene Hilfeleistungen) keinen Schaden zufügen darf und vor den negativen Konsequenzen eigener Handlungen bewahren muss.

Meiner Meinung nach hat auch dieses global betrachtete Gerechtigkeitsgefühl viel mit „Heimat“ zu tun, da es die Frage nach der Welt, in welcher der heutige Mensch lebt und leben möchte, schonungslos in den Blick nimmt. Es gibt keine Ausreden angesichts weltumspannender Ungerechtigkeiten in Zeiten der Globalisierung.

Darüber hinaus hat der zeitliche Aspekt eine wichtige Bedeutung. Jedoch nicht im Sinne einer rückwärts gewandten, idealisierenden und verklärenden Perspektive, die sich der Passivität ergibt, sondern im Sinne einer Komponente, die den Menschen durch den Umstand, dass er sich als Gewordener wahrnimmt, dass er sich als mit sich identisch und gleichzeitig unidentisch wahrnimmt, mit (einer) Geschichte ausstattet, die dazu führt, dass er sich als Individuum unaustauschbar und unverwechselbar erfährt, dass er somit auch die Verantwortung für sein Handeln, für sich und seine Mitmenschen, erkennt und übernimmt, und dass er sich uneingeschränkt persönlich entfalten kann.

Es geht dabei nicht um die Konstruktion einer (von außen) festgelegten Identität, sondern darum, dass sich der Mensch zu sich selbst bekennt und seine Handlungen nicht als beliebig einstuft.

Dies kann nur dadurch geschehen, dass er sich auf seine eigene innere Zeit, auf sein Tempo und seine Eigenart einlässt, ohne sich dadurch von anderen abzugrenzen.

„Heimat“ verstehe ich in diesem Sinne als stetig und immer wieder neu zu verwirklichende, aktive Aneignung zwischenmenschlicher Beziehungstätigkeit und Verantwortung für sich selbst, Mitmensch und Umwelt in einer gerechten, globalisierten Welt bzw. in einer gerecht zu gestaltenden globalisierten Welt.

Es geht um das bewusste Miteinander-Zueinander-Hinzueinander der Menschen jenseits von ethnischen, nationalen, kulturellen, sexuellen oder anderweitigen Grenzziehungen bei aller nötigen Vielfalt. Es geht um Dialog statt Ab- und Ausgrenzung.

„Heimat“ ist in diesem Sinne keine Alternative zur Globalisierung - der regressive Rückzug in geistige und räumliche Enge kann keine Antwort auf heutige Fragen sein – „Heimat“ muss eine Alternative *in* der Globalisierung sein.

Auch wenn der hier skizzierte Heimatbegriff als ein abermals utopischer anmuten mag, ist er meines Erachtens ein konkret anzustrebendes und zu verwirklichendes Ziel.

2 Heimatfilm. Aspekte eines Genres im Wandel der Zeit

Im Folgenden soll es – analog dem ersten Teil dieser Arbeit, der sich dem Begriff „Heimat“ widmete – darum gehen, Aspekte und Motive, Symbole und Funktionen dessen zu versammeln und beschreibend zu konkretisieren, was in den verschiedenen Epochen der Filmgeschichte mit dem Genre des heimatlichen Films assoziiert wurde und wird.

Da es sich bei der sprichwörtlichen Stunde Null 1945 auch im Hinblick auf den deutschen Film – wie noch zu zeigen sein wird - um einen Mythos handelte, soll der vielfach als einziges originär deutsches Genre¹⁴⁶ bezeichnete Heimatfilm der 1950er und 1960er Jahre auf seine Vorläufer und maßgeblichen Einflüsse hin befragt werden.¹⁴⁷

Ausgehend von der Beobachtung, dass das Genre des Heimatfilms, ähnlich wie der Heimatbegriff an sich, im Laufe der Zeit mehrere Renaissance erlebte, soll in diesem Kapitel der Versuch unternommen werden, einen Überblick über die deutsche Heimatfilmgeschichte von ihren Wurzeln bis in die Gegenwart zu liefern.¹⁴⁸

Obwohl es sich beim Heimatfilm um ein bisweilen schwer einzugrenzendes Feld handelt, das sich gegen präzise Definitionen ähnlich erfolgreich zu behaupten wusste wie der Heimatbegriff, und auch wenn bisweilen die Einordnung in starre Genreschemata schwer fällt oder die Filme nicht charakteristisch für eine gesamte Epoche stehen mögen, möchte ich nachweisen, dass Heimatfilme in allen Phasen der deutschen Filmgeschichte von Bedeutung waren und es heute noch sind bzw. dass „Heimat“ als immer wieder virulenter Mythos seit jeher sich in Filme eingeschrieben hat.

Georg Seeßlen formulierte die These, dass Genres existieren, »weil sie ‚richtige‘ Antworten auf das Interesse, das Vergnügen, das Bedürfnis, sogar die Probleme vieler Zuschauer sind«¹⁴⁹. Das Genre beantworte diese Probleme jedoch nicht im Sinne eines durch die Filme angebotenen direkten Lösungsversuchs, eines Vorschlags zur Verbesserung der Welt, sondern durch Transponierung:

¹⁴⁶ Die Formulierung „deutsches Genre“ schließt an dieser Stelle häufig auch den österreichischen Heimatfilm mit ein, da es sich bei den Heimatfilmen der 1950er Jahre nicht selten um Co-Produktionen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Österreich handelte.

¹⁴⁷ Vgl. Georg Seeßlens (1990: 361) Anmerkung zur „Nichtexportierbarkeit“ des Genres: »Der Heimatfilm ist, im Gegensatz zum Western, der auch eine Form von Heimatfilm ist, nicht oder jedenfalls kaum exportierbar. [...] Seine Mythologie ist so sehr Negativform zur faschistischen Weltansicht, dass eine Gesellschaft mit anderer Geschichte nur Bilder, nicht ihren Zusammenhang verstehen kann.«

¹⁴⁸ Obwohl der folgende Überblick bisweilen ausländische Produktionen mit einschließt, liegt sein Fokus auf der Heimatfilmproduktion Deutschlands bzw. der BRD. Deshalb wird die österreichische, schweizerische und DDR-Geschichte des Heimatfilms nicht berücksichtigt.

¹⁴⁹ Seeßlen (1990: 343).

»Es findet sich wieder auf einer anderen allgemeineren und mythischen Ebene; das Genre antwortet auf Probleme, indem es deren zugrunde liegenden Widersprüche in einem Mythos aufhebt.«¹⁵⁰

„Mythos“ meint an dieser Stelle eine Art der Narration, die universelle Bedeutung zu haben beansprucht und auf allgemein zugängliche Muster der Interaktion/Kommunikation zurückgeht.¹⁵¹

»In diesem Rekurs auf archaische Bilder funktioniert der Mythos sowohl aufklärerisch als auch verschleiernd: er thematisiert vorhandene Konfliktstrukturen, aber um sie zu thematisieren, muss er sie verwandeln, d.h. ästhetisch kodifizieren.«¹⁵²

Das Genre greift demnach historisch-gesellschaftliche Konfliktsituationen im filmischen Kontext auf, um sie transponiert, also ästhetisch transformiert, als etwas anderes zu thematisieren. Es findet universale, allgemeingültige Bilder für einen bestimmten Dialog zwischen widerstreitenden Positionen, z.B. »den Problemen des Fortschritts und der Beharrung, zwischen Technik und Natur, Geld und Land, Sexus und Sitte«¹⁵³. Damit sind grundlegende Pole, zwischen denen die Heimatdiskussion oszilliert, benannt.

Ich möchte mich deshalb Seeßlen und Fiedler anschließen, die zu verdeutlichen versuchen, dass genau darin die Faszination und die Ursache für die wiederholten Renaissance des Heimatfilms bestehen: er stellt universale Bilder für die konkreten Bedürfnisse des Menschen zur Verfügung.¹⁵⁴

Dass es sich bei diesen Bildern, die tatsächlich auf reale Bedürfnisse antworten, häufig um manipulierte, trügerische Angebote handelt, sollte nicht vergessen und auf den folgenden Seiten deutlich werden.

2.1 Die Wurzeln des deutschen Heimatfilms

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei der Bezeichnung „Heimatfilm“ um einen relativ unscharfen Begriff, der weder themen- noch genrespezifisch allzu deutlich zu fassen ist. Diese Ansicht vertritt auch Wolfgang Kaschuba:

»Thematisch, motivisch wie handwerklich ist der Heimatfilm stets Grenzgänger, sowohl im Hinblick auf Theater- und Literaturverfilmungen als auch auf den Kultur-, Natur- und Musikfilm.«¹⁵⁵

¹⁵⁰ Ebenda (343f.).

¹⁵¹ Vgl. Fiedler (1995: 15).

¹⁵² Ebenda.

¹⁵³ Seeßlen (1990: 344).

¹⁵⁴ Vgl. zu dieser These: Seeßlen (1990: 343f.). / Fiedler (1995: 15).

¹⁵⁵ Kaschuba (1990: 833). / Vgl. Grisko: Michael: Von röhrenden Hirschen und feschen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er-Jahre, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, hier S. 65: »Der Heimatfilm ist als Unterhaltungsfilm ein multitextuelles Genre. Im dokumentarischen Bereich Tier-, Natur- und Landschaftsfilm

Dennoch, so fährt Kaschuba fort, folge der Heimatfilm bestimmten inhaltlichen und formalen Gesetzen, da seine Stoffe, seine semiotischen und seine ästhetischen Muster in vieler Hinsicht vorgeformt seien durch andere, ältere Medien.

»Durch den literarischen Kanon von Heimatroman und Poesie, durch die Ikonologie von Malerei und Heimatkunst, durch die Dramaturgie von Volkstheater und Volksfest. Damit ist ein historisches Erbe, ein Fundus von ideologischen Rastern und bildsprachlichen Topoi vorgegeben, die dem Heimatfilm seine genretypischen Züge verleihen und die ihm zugleich einen spezifischen kulturellen Dialog mit >seinem< Publikum ermöglichen – einem Publikum, in dessen Köpfen diese >Heimatbilder< bereits gespeichert sind und quasi abrufbar bereitstehen. [...] Die Heimatfilme selbst verkörpern insofern nur eine mediale Komprimierung anderer, in unsere Bildungs- und Alltagskultur eingestreuter Facetten, Zitate und Symbole des Heimatsyndroms.«¹⁵⁶

Als „Stammbäume“ einer Heimatfilm-Geschichte, als Vorläufer des Heimatfilms, als Motiv- und Stofflieferanten bezeichnet Kaschuba vor allem die Dorfgeschichte, die Naturdichtung, die Historien- und Sagenstoffe sowie die Bauernromane des 19. Jahrhunderts in der Tradition des deutschen Heimatbegriffs der Romantik.

Analog zu diesen stofflichen Varianten führt Kaschuba vier »filmgeschichtliche Grundmodelle« an, deren Synthese schließlich zum Heimatfilm führte: den Volksfilm, den Bergfilm, den Historienfilm¹⁵⁷ und den Dorffilm¹⁵⁸. Von Beginn an traten diese „Prototypen“ jedoch selten in Reinform auf und präsentierten sich in zahlreichen Varianten und Mischformen.

Auch Willi Höfig bezeichnet Volksschauspiel, literarische Heimatfilmvorstellungen sowie den deutschen Berg- und Skifilm als Faktoren, die unmittelbar zur Entwicklung des deutschen Heimatfilms der Nachkriegszeit beigetragen haben.¹⁵⁹

Mit frühen Literaturverfilmungen von Ludwig Anzengruber oder Ludwig Ganghofer - und später auch mit Adaptionen der Stücke von Franz Grillparzer, Gerhart Hauptmann, Hermann

(dies gilt ebenso für regionale Trachten und Gebräuche) und damit auch Ausstattungs- und Historienfilm; im Übergang zum Spielfilm vor allem Musik- oder Operettenfilm. Darüber hinaus macht er im Bereich komödiantischer und spannender Dramaturgien Anleihen bei den populären Kriminal-, Liebes- und Abenteuerfilmen. Er konnte sogar historischer Königsfilm werden [...]. Gleichsam wird der Heimatfilm als Ferienfilm zum Katalysator einer Diskussion des Übergangs.«

¹⁵⁶ Kaschuba (1990: 833).

¹⁵⁷ Unter der Bezeichnung Historienfilm fasst Kaschuba (1990: 833) Filme zusammen, die Mythen einer national eingefärbten Geschichtsschreibung präsentierten: einerseits in der Inszenierung volkstümlicher Märchen-, Legenden- und Poesiestoffe, andererseits indem Figuren und Szenen aus der deutschen Geschichte Gegenstand der filmischen Produktionen wurden. »Hier folgt die Filmproduktion einem klar definierten politisch-ideologischen Konzept, das auch seine konkrete organisatorische Gestalt erhält: 1917 beteiligt sich neben anderen Kapitalgebern auch die Oberste Deutsche Heeresleitung an der Gründung der Universum Film AG, der legendären UFA, um so mehr Einfluss auf das >patriotische< Filmschaffen zu gewinnen.«

¹⁵⁸ Als Dorffilm bezeichnet Wolfgang Kaschuba (1990: 836) neben den weiter unten angeführten Verfilmungen von literarischen Stoffen Ludwig Anzengrubers oder Ludwig Ganghofers vor allem Komödien wie z.B. Ernst Lubitschs *Kohlhiesls Töchter* von 1920. »Zur vollen Blüte kommt dieser Zweig jedoch erst im Nationalsozialismus, als die >gesunde< Familie, die >traditionale< bäuerliche Welt, das >erdverbundene Leben< als Kern deutschen Volkstums neu beschworen werden.«

¹⁵⁹ Vgl. Höfig (1973: 143). / Höfig hat mit seiner Studie eines der Standardwerke zum deutschen Heimatfilm vorgelegt, das die Filme des behandelten Zeitraums statistisch erfasst und filmimmanent analysiert.

Sundermann und Ludwig Thoma - taten sich besonders die Wiener Schule und daneben die Münchner Schule um Peter Ostermayer hervor.¹⁶⁰

2.2 Der deutsche Bergfilm

Auch wenn der deutsche Bergfilm nicht unter der Bezeichnung „Heimatifilm“ firmierte, ist er zweifelsfrei im Umkreis „heimatlicher“ Filme anzusiedeln.

Das Genre, dem es einzig in Deutschland gelang, sich zu einer eigenen Filmgattung zu entwickeln und erfolgreich im Kino durchzusetzen, erlebte seine Blütezeit ungefähr zwischen 1924 und 1940 und ist in erster Linie mit den Namen Dr. Arnold Fanck, Leni Riefenstahl und Luis Trenker verbunden.¹⁶¹

Die körperlich überaus anstrengenden Dreharbeiten stellen eines der wichtigsten Identitätsmerkmale des Bergfilms dar, wie Christian Rapp festhält:

»Immer vollbringen Bergfilmautoren mehrere Glanzleistungen gleichzeitig. Sie agieren in dem Fels, den sie real bezwingen, sie posieren vor einer Kamera, die sie selbst auf diese Höhen geschleppt haben, und sie werben mit den Strapazen, denen sich ihr Produkt verdankt. Ästhetische und produktions-technische Exponiertheit werden als Markenzeichen beansprucht, das den Bergfilm von der gewöhnlichen Studioware abhebt.«¹⁶²

2.2.1 Dr. Arnold Fanck – Pionier des deutschen Bergfilms

Dr. Arnold Fanck, ein Freiburger Geologe, der sich zu Beginn der 1920er Jahre in Form von Dokumentarfilmen der Aufzeichnung von Skitouren und Wintersportwettbewerben widmete, gilt als Pionier und Begründer des Bergfilm-Genres.

Er entdeckte den Tiroler „Bergführer“ Luis Trenker sowie die ehemalige Tänzerin Leni Riefenstahl, welche zunächst als Schauspieler in mehreren seiner Filme agierten, bevor sie sich als Regisseure mit eigenen Produktionen von Fanck emanzipierten und die Filmgattung in unterschiedlicher Weise „erweiterten“.

¹⁶⁰ Wolfgang Kaschuba (1990: 834) merkt an, dasss die Stoffe »bei der Umarbeitung zu Drehbüchern [...] meist aus ihrem Raum- und Zeitbezug gelöst und die Handlungen und Charaktere mit einem Hauch des Übergeschichtlich-Zeitlosen umgeben« wurden.

¹⁶¹ Vgl. Rapp (1997: 8). / Rapp weist darauf hin, dass sich die Bezeichnung „deutscher“ Bergfilm auf die *Produktion* der Filme bezieht, wurden sie doch durchwegs von deutschen Firmen hergestellt und waren zuallererst für den deutschen Markt bestimmt. Die meisten dieser Filme spielen jedoch im Schweizer bzw. österreichischen Alpenraum. Dass es neben den deutschen Bergfilmen auch Schweizer und österreichische Produktionen gegeben hat, die allerdings nie eine vergleichbare Popularität errangen, sollte dennoch nicht vergessen werden. Darauf macht u.a. Thomas Jacobs aufmerksam. Vgl. Jacobs, Thomas: Der Bergfilm als Heimatifilm. Überlegungen zu einem Genre, in: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 5, 1988, S. 19-30. Hier S. 19.

¹⁶² Rapp (1997: 233).

Darüber hinaus bildete Fanck unzählige Kameramänner aus, die später auch bei Riefenstahl, Trenker und anderen Regisseuren tätig waren.¹⁶³

Fanck, der von Béla Balázs einmal als der »größte Filmbildner der Natur«¹⁶⁴ bezeichnet wurde, wandte sich trotz anfänglicher, Hoffnung erweckender Erfolge vor allem aus wirtschaftlichen Gründen vom rein dokumentarischen Film ab. Diesen Schritt kommentierte der Regisseur selbst einmal folgendermaßen:

»Dass man [...] mit noch so schönen Naturbildern ein Massenpublikum nicht auf längere Zeit als zwanzig Minuten unterhalten und fesseln könne (Ausnahme: Tierfilm), das hatte ich jetzt aus dem geringen Publikumserfolg dieses wirklich wunderbaren Films begriffen.«¹⁶⁵

Stattdessen begann Fanck, den Zuschauererwartungen folgend, in den Rahmen der Naturaufnahmen und der Dokumentation alpinistischer Höchstleistungen eine dramatische Handlung einzubauen. Er drehte also Filme, die neben authentischen alpinen Ereignissen auch Spielfilmelemente beinhalteten.¹⁶⁶

2.2.2 Merkmale des deutschen Bergfilms

Im Mittelpunkt der Bergfilm-Erzählung stand anfangs ein intuitiv agierender, männlicher Held, dessen besonderes Merkmal es war, dass er die Natur nicht lediglich sportlich zu überwinden beabsichtigte, sondern eine Verschmelzung mit ihr anstrebte. Die Konfrontation mit der Natur folgte dabei meist einer schicksalsmäßigen Bestimmung, welcher sich der Held nicht entziehen konnte bzw. durfte.

¹⁶³ Dazu gehörten u.a. Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, Albert Benitz und Richard Angst.

¹⁶⁴ Vgl. Balázs (1992: 4). / Béla Balázs, der im übrigen gemeinsam mit Leni Riefenstahl das Drehbuch zu ihrem 1931 gedrehten Bergfilm *Das blaue Licht* schrieb, war ein ausgesprochener Anhänger und Verfechter der Filme Arnold Fancks. Im erwähnten Aufsatz rühmt er die „Dramatik“ der gezeigten Naturaufnahmen. »Seine Berge werden dramatisch, weil sie mitspielen in einem Spiel. Dr. Fanck führt Regie mit Gletschern und Lawinen und Stürmen über dem Montblanc. Naturelemente werden zu dramatischen Elementen, zu lebendigen Mitwesen, weil sie Lebewesen begegnen. Der Fels wirkt drohend, weil er irgend jemanden bedroht und mit den Augen des Bedrohten gesehen wird. Der Schneesturm wird zum schrecklichen Schicksal, weil er in das Schicksal von Menschen eingreift. Er wird zum Antagonisten im Kampf, weil er sich der Absicht, dem wilden Willen eines Menschen entgegenstellt. So bekommt die Natur in Dr. Fancks Filmen ein Antlitz. Und damit beginnt die Kunst.« Die Lobeshymne des prominenten linken, jüdischen Filmkritikers und Schriftstellers Balázs verwendete Fanck als Generalabsolution, wenn seinen Filmen präfaschistische Tendenzen vorgeworfen wurden, wie es zum Beispiel Siegfried Kracauer in seiner filmtheoretisch-soziologischen Studie *Von Caligari zu Hitler* tat. In einem Brief (vom 24. 04. 1972) an Klaus Kreimeier anlässlich des Ersten Filmseminars der Stiftung Deutsche Kinemathek, deren Leitung Klaus Kreimeier innehatte, verteidigte Arnold Fanck sich und seine Filme gegen die von (dem ihm offenbar unbekannten) Siegfried Kracauer geäußerten Unterstellungen, wonach seine Filme Tendenzen aufwiesen, die den »Hitlerismus« (Fanck) vorwegnahmen: »Da >Kracauer< ein rein jüdischer Name ist, möchte ich ihm ja etwas verraten, was er sicherlich noch nicht weiß: dass nämlich die meisten meiner Filme ausgerechnet von Juden finanziert und von jüdischen Firmen produziert wurden; dass die alle also gar nicht gemerkt haben, dass dadurch die Massen dem Hitlerismus in die Arme geführt wurden.« Fanck (1972: 4).

¹⁶⁵ Fanck, Arnold zit. nach: Jacobs (1988: 19).

¹⁶⁶ Vgl. Jacobs (1988: 19).

In dieser Natur ist der Mensch aufgehoben, hier findet er seine schicksalsmäßige Bestimmung, seine „Heimat“.

»Es entsteht ein Komplex von Verflechtungen zwischen Naturraum, den Helden und ideologischen Ballungen. Der Naturraum wird zur Ideologie menschlicher Verhaltensmuster, die durch die Protagonisten vorgeführt werden. Dies sind Reinheit, Unbedingtheit und Standhaftigkeit. Gleichzeitig wird die Natur zum Fluchtraum, zu dem Ort, an dem der erschöpfte, verwirrte Held Kraft schöpfen kann, wo er zu sich selbst findet.«¹⁶⁷

Nie gerät die Natur dabei zur bloßen, synthetischen Kulisse wie im späteren Heimatfilm, sondern ist stattdessen stets »zentrales erzählerisches und visuelles Thema«¹⁶⁸. In der gegenseitigen Durchdringung von Natur und Mensch wird erstere zum Spiegel menschlicher Eigenschaften und Seelenzustände.¹⁶⁹

Während die Bindung der Figuren an ein überschaubares, meist dörfliches Milieu ein genretypisches Merkmal für den Heimatfilm darstellt, agieren die eigenbrötlerischen Helden des Bergfilms überwiegend außerhalb konventioneller Bindungsmuster.

»Fancks Filme befestigen damit die seit dem 19. Jahrhundert vor allem im deutschen und österreichischen Alpinismus gepflegte Vorstellung vom Gebirge als einem zeit- und zivilisationsgelösten Territorium, in dem sich das als fragmentiert empfindende Individuum geistig und körperlich wiederherstellen kann. [...] Der Berg ist ein quasi-sakraler Handlungsraum, der nur unter der Bedingung sozialer Entkoppelung betreten werden darf. Dies fällt den Figuren umso leichter, als ihnen die konventionelle Existenz im Tal eben keine Möglichkeit der persönlichen Bewährung bietet.«¹⁷⁰

Als ab Mitte der 1920er Jahre Leni Riefenstahl als Protagonistin in den Bergfilmen auftaucht, verschiebt sich die duale Mensch/Berg-Konfrontation und erweitert sich zu einem Konflikt, der dadurch bestimmt wird, dass zwei Männer um die gleiche Frau wetteifern.

»Die heroische Tat resultiert aus der Unterdrückung sexueller Sehnsüchte. Die Selbstopferung allein scheint dem zurückgewiesenen Konkurrenten die Wiederherstellung jener körperlichen Ganzheit zu garantieren, die durch den Auftritt der Frau gefährdet wurde.

¹⁶⁷ Jacobs (1988: 25).

¹⁶⁸ Rapp (1997: 8).

¹⁶⁹ Wenn man den Bergfilm der Weimarer Republik (im Zusammenhang mit dem verlorenen 1. Weltkrieg und den durch seine Folgeerscheinungen herbeigeführten Irritationen) und den Heimatfilm der Nachkriegszeit (im Zusammenhang mit dem verlorenen 2. Weltkrieg und seinen gesellschaftlichen Folgeerscheinungen) als filmische Produktionen in Restaurationsepochen miteinander vergleicht, lassen sich einige Unterschiede feststellen. So erfährt beispielsweise die Natur in den erwähnten filmischen Genres eine je unterschiedliche Präsentation: Während im Bergfilm die Natur stets faszinierenden und zugleich erschreckenden, Ehrfurcht gebietenden Charakter aufweist und dadurch das Fremde, zu Erobernde, das den Figuren seine Gesetzmäßigkeiten Aufzwingende repräsentiert, wird die Natur im Heimatfilm einem touristischen Blick unterzogen. Sie gilt als idyllischer Rückzugsort, der die Figuren nicht abschreckt, sondern Schutz, Ruhe und Erholung gewährt. Auch wenn hier die Natur ähnlich wie im Bergfilm bisweilen personifiziert und metaphorisch auftritt, spielt sie häufig eine passive Rolle, bleibt Kulisse, vor der sich die Figuren einrichten.

»Wirkt die Natur im Bergfilm noch als ein souveränes Prinzip, so ist sie im Heimatfilm nur noch vermittelt durch den Blick des Rezipienten anwesend, als ein von Zerstörung bedrohtes Refugium. [...] Wird das Erhabene der Natur im Bergfilm mystifiziert, ist sie im Heimatfilm zum utopischen locus amoenus domestiziert. Beide Genres leisten es nicht, Heimat in ihrer historischen und sozialen Dimension in realistischer Weise zu thematisieren.« Jacobs (1988: 30).

¹⁷⁰ Rapp (1997: 8f.).

Sowohl bezogen auf das Schicksal, auf dessen Erfüllung seine Figuren zwanghaft bestehen, als auch in filmisch-visueller Hinsicht bleibt der Parameter des egomanen Verhaltens die alpine Landschaft. Überwindet, bezwingt sie der Held, bestätigt und bekräftigt sie seine Autorität – gibt er sich ihr preis, ermöglicht sie ihm das finale Opfer. Erst Luis Trenker wird es später gelingen, dieses dramaturgische Korsett zu lockern und die Helden in ein breiteres soziales Bezugsfeld einzubetten.«¹⁷¹

2.2.3 Technikbegeisterung und Zivilisationskritik

Auf einen weiteren interessanten Nebenaspekt im Zusammenhang mit dem deutschen Bergfilm macht Eric Rentschler aufmerksam, indem er den Einsatz moderner Technik beschreibt:

»Die unberührte Bergwelt und ein registrierender kinematographischer Apparat stehen [...] nicht in Widerspruch zueinander; beide verschmelzen vielmehr miteinander [...]. Fanck verehrte Technik und Natur gleichermaßen [...]. Fanck war der Meinung, dass die Natur ohne die Vermittlung einer Kamera stumm und ausdruckslos bleibe. Hierbei handelt es sich um eine bemerkenswerte Variante des romantischen Transzendentalismus, um eine Neuformulierung der Überzeugung Schellings, dass das menschliche Bewusstsein von sich selbst und der es umgebenden Welt das unbewusste Leben der Natur zu bewusstem Ausdruck bringt. Auf diese Weise erscheint das Vermittelte als Unmittelbares, erhält das ungeformte Material durch die Kraft der Gestaltung seine eigentliche Identität, entsteht das Authentische durch die Maschinen des Menschen. Kurz, der Blick eines optischen Instruments verleiht der sonst trägen Natur erst Leben und Beweglichkeit. [...] Der Film wird zu einem Medium, das unmittelbare Erfahrung simulieren soll und zu einem modernen Mittel, um das Staunen und den Zauber vormoderner Zeiten wieder aufleben zu lassen.«¹⁷²

Auch Thomas Jacobs hat auf die ausgeprägte Technikbegeisterung im Bergfilm hingewiesen: Zwar äußere sich in den Filmen klassischerweise eine spezifische Zivilisationskritik, die sich in der negativen Konnotation des städtischen Lebens bemerkbar mache, jedoch geschehe dies nicht im Sinne eines einfachen „Zurück zur Natur“.

Die erwähnte Zivilisationskritik stehe vielmehr im Zusammenhang mit den sich entwickelnden sozialen und weltanschaulichen Bedürfnissen der bürgerlichen Mittelschichten in der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik um 1924, gehe aber nicht mit Technikfeindlichkeit einher¹⁷³:

»Zivilisationskritik und das Bedürfnis nach Klarheit und Überschaubarkeit, gepaart mit einer Mystifizierung der Natur, verdichten sich im Bergfilm zu einer rechtsorientiert, konservativen, „romantischen“ Neuen Sachlichkeit.«¹⁷⁴

Das »Gebanntsein im mystischen Naturerleben«¹⁷⁵ sowie die um Aufopferung und krude Ehrvorstellungen kreisenden, heroischen Taten einer kühnen, aber besonders kraftvollen

¹⁷¹ Ebenda.

¹⁷² Rentschler (1992: 12ff.).

¹⁷³ Vgl. Jacobs (1988: 27). / In zahlreichen Filmen Arnold Fancks spielt moderne Technik eine besondere Rolle: Sowohl in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* als auch in *S.O.S. Eisberg* tritt der Kunstflieger Ernst Udet auf, dessen Manöver beim Publikum für Begeisterung sorgten. In *Stürme über dem Montblanc* spielt der wesentliche Teil der Handlung in einem Observatorium auf dem Mont Blanc.

¹⁷⁴ Jacobs (1988: 28).

¹⁷⁵ Ebenda (25).

Minderheit als ideales Vorbild für die Mehrheit, lieferten die Folie, die es den Nationalsozialisten besonders einfach machen sollte, die Bergfilme für ihre Zwecke zu vereinnahmen und sie in den Dienst ihrer Blut und Boden-Ideologie zu stellen.

2.2.4 Siegfried Kracauer –

Die Diagnose präfaschistischer Tendenzen im deutschen Bergfilm

Bekanntlich hat sich Siegfried Kracauer in der Studie *Von Caligari zu Hitler*¹⁷⁶, in der er den deutschen Film der Weimarer Republik analysiert, intensiv mit dieser Fragestellung auseinandergesetzt.

Ausgehend von der These, dass die Filme einer Nation aufgrund ihres »Kollektivcharakters« (Kracauer) - ihrer kollektiven Produktion und Konsumtion - die Mentalität einer Gesellschaft unvermittelter reflektierten als andere künstlerische Medien, versucht Kracauer »tiefenpsychologische Dispositionen« wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 vorherrschten, aufzudecken und nachzuweisen, dass die Filmproduktionen der Weimarer Republik in direkter Beziehung zum Aufstieg der Nationalsozialisten standen.¹⁷⁷

»Die Wahnsinnigen, die Tyrannenfiguren, Übermenschen und Scharlatane, die die deutschen Kinoleinwände nach dem Ersten Weltkrieg bevölkern, sind für Kracauer die Vorfahren der Wahnsinnigen, Scharlatane und Tyrannen, die Deutschland, Europa und schließlich viele andere Länder in den Zweiten Weltkrieg trieben.«¹⁷⁸

Laut Kracauer gab es nur sehr wenige Filme, welche die Realität ohne Verschleierung oder manipulative Absichten wiedergaben.

Dem Bergfilm als Angebot an die »deutsche Seele« - die abwechselnd von den Bildern »tyrannischer Herrschaft und instinktbeherrschtem Chaos« (Kracauer) heimgesucht wurde - dem Trauma des verlorenen Ersten Weltkrieges und des „diktierten Friedens“ von Versailles zu entfliehen, gesteht Kracauer zwar einerseits unvergleichliche dokumentarische Qualitäten zu, andererseits identifiziert er in den Filmen jedoch eine »Vergötzung von Gletschern und Felsen«, die symptomatisch war, »für einen Antirationalismus, den die Nazis ausschlachten konnten.«¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

¹⁷⁷ Vgl. Kracauer (1979: 7). /

Vgl. dz. Thomas Koebner (2003: 15-41), der es für völlig verfehlt hält, bei Kracauer weiterhin den Schlüssel für das Kino der Weimarer Republik als ein Vorspiel faschistischer Verfassung finden zu wollen. Auf den Bergfilm geht Koebner im übrigen nicht ein.

¹⁷⁸ Elsaesser (1999: 26).

¹⁷⁹ Kracauer (1979: 121). / In ihrem Essay *Faszinierender Faschismus* greift die Autorin Susan Sontag (1981: 95-125) angesichts des Revivals Leni Riefenstahls in den 1970er Jahren Kracauers Gedanken im Hinblick auf den Bergfilm und insbesondere im Zusammenhang mit Leni Riefenstahls Filmen wieder auf. Die erwähnten Filme könnten heute trotz ihres zur Entstehungszeit häufig als apolitisch aufgefassten Charakters als »Anthologie

Durch die Ähnlichkeit der dargestellten Wolkenformationen in den Anfangssequenzen von *Stürme über dem Montblanc* (Regie: Arnold Fanck, 1930) und *Triumph des Willens* (Regie: Leni Riefenstahl, 1935), oder durch die Auferstehung des ermordeten Studenten in *Der Rebell* (Regie: Luis Trenker, 1932), welche sich motivisch unter anderem in dem NS-Propagandafilm *Hitlerjunge Quex* (Regie: Hans Steinhoff, 1933¹⁸⁰) wiederholt, sieht Kracauer sich in seiner Annahme bestätigt und konstatiert die »schließliche Verschmelzung von Gebirgskult und Hitlerkult«¹⁸¹.

2.2.4.1 Die Frau im Bergfilm: Eric Rentschler und die Kritik an Siegfried Kracaurs Bergfilm-Thesen

Eric Rentschler pflichtet in seinem überaus lesenswerten Essay *Hochgebirge und Moderne: eine Standortbestimmung des Bergfilms*¹⁸² Kracauer zwar insofern bei, als dass er in den Bergfilmen Fancks, Riefenstahls und Trenkers ebenfalls einen »Geist der Selbstaufgabe und des Heroismus« feststellt, der »ohne Zweifel nazistischen Irrationalismus vorwegnimmt«¹⁸³; allerdings vermisst Rentschler bei Kracauer jenseits der Diagnose präfaschistischer

prototypisch nazistischer Gesinnungen« (Ebenda: 97) betrachtet werden. In Fancks Filmen sei das Bergsteigen eine »visuell unwiderstehliche Metapher für grenzenloses Streben nach dem – schönen und zugleich furchterregenden – hohen mythischen Ziel [gewesen], ein Streben, das sich später im Führerkult konkretisieren sollte.« (Ebenda: 98) Sontag diagnostiziert in Riefenstahls Werk eine ungebrochene Kontinuität in der Veranschaulichung faschistischer Tendenzen, die sich von den Bergfilmen der Weimarer Republik über die nationalsozialistischen Reichsparteitagsfilme (*Sieg des Glaubens* (1934), *Triumph des Willens* (1935), *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (1936)) und den Olympiafilm bis hin zu ihren photographischen Arbeiten bei den afrikanischen Nuba in den 1970er Jahren erstreckt. »Alle vier im Auftrag der Nazis gedrehten Riefenstahl-Filme – ob über Parteitage, Wehrmacht oder Athleten – feiern die durch Verehrung eines unwiderstehlichen Führers ausgelöste Wiedergeburt von Körper und Gemeinschaft. Sie knüpfen unmittelbar an die Filme von Fanck an, in denen sie selbst mitgewirkt hat, und an ihren eigenen Film *Das blaue Licht*. Die Bergfilme sind Geschichten über die Sehnsucht nach dem Höheren, die Herausforderung und Feuerprobe durch das Elementare, das Primitive; sie handeln vom Schwindelgefühl angesichts der Macht, symbolisiert durch die majestätische Schönheit der Berge. Die Nazi-Filme sind Epen der errungenen Gemeinschaft, in der die Alltagswirklichkeit durch ekstatische Selbstkontrolle und Unterwerfung transzendiert wird; sie handeln vom Triumph der Macht. Und *The Last of the Nuba*, eine Elegie auf die vom Untergang bedrohte Schönheit und mystische Kraft der Primitiven [...] ist der dritte Teil ihres Tryptichons faschistischer Darstellungen.« (Ebenda: 106f.)

¹⁸⁰ Hans Steinhoff sollte sieben Jahre später schließlich als Regisseur *Die Geierwally* verfilmen, einen Heimatfilm im Dritten Reich, der sich problemlos in die Parteilinie der Nationalsozialisten einfügte, und auf den ich später noch zurückkommen werde.

¹⁸¹ Kracauer (1979: 271). / Vgl. Hoffmann (1988: 63f.): »>Der Rebell< (1932) nahm das Konzept des ritualisierten Todeskultes der Nazis vorweg. Das erhellt Joseph Goebbels' Bemerkung, nach der dieser Film geeignet sei, »auch den Nicht-Nationalsozialisten« umzuwerfen. [...] Die drei triumphalen Schlussmetaphern, wie sie in den frühen Gesinnungsfilmen »Hitlerjunge Quex«, »Hans Westmar« und »SA-Mann Brand« für den nationalsozialistischen Seelenhaushalt zubereitet wurden, haben in »Der Rebell« (1932) von Luis Trenker und Kurt Bernhardt ihr filmemblematisches Vorbild. Leni Riefenstahls späterer Chef-Kameramann Sepp Allgeier hat in diesem »Freiheitsfilm aus den Bergen« seine sozusagen präfaschistischen Etüden zur Meisterschaft entwickelt.«

¹⁸² Vgl. Rentschler, Eric: *Hochgebirge und Moderne: eine Standortbestimmung des Bergfilms*, in: *Film und Kritik*, Heft 1, 1992, S. 8-27.

¹⁸³ Ebenda (26).

Tendenzen die genaue Lektüre und Analyse der Funktion der Filme für die Zeit der Weimarer Republik.

Zu Gunsten seiner ideologiekritischen Erkenntnisse vernachlässige es Kracauer beispielsweise, die Rolle der Frau sowie die Präsentation der weiblichen Gestalt und Sexualität einer sorgfältigen Betrachtung zu unterziehen. Dadurch gerate die Bedeutung des Bergfilms in seiner einzigartigen Verbindung zwischen »vormodernen Sehnsüchten und fortschrittlicher Technik« (Rentschler) für die Zeit der Weimarer Republik aus dem Blickfeld:

»Obwohl Kracauer sich [...] über die Kunstgriffe des Bergfilms und seine >hochtrabenden Gefühle<¹⁸⁴ lustig macht, übersieht er erstaunlicherweise, wodurch das melodramatische Moment letztlich ausgelöst wird. Frauen spielen eine entscheidende Rolle für die Ökonomie des Bergfilmgenres; insbesondere stehen sie für und verkörpern sie einen Geist, der eine potentielle Bedrohung für die Bilder der Männer darstellt, seien es Fancks eindrucksvolle Panoramen oder die inneren Landschaften seiner Helden.«¹⁸⁵

Diese Beobachtungen führt Rentschler auf den Umstand zurück, dass der Bergfilm – ähnlich wie andere Produktionen der Weimarer Republik - »die Männerphantasien einer durch den gerade beendeten Krieg zerstörten und verwirrten Nation« inszeniere und »Frauen in ständig wechselnden, phantasmagorischen Rollen auftreten« lasse, »durch die sie zur Naturgewalt oder zum modernen Medium werden – gelegentlich sogar zu beidem. Immer aber nimmt die Frau eine Sonderstellung ein – in den Filmen selbst, und in den Reaktionen der Kritik – als problematische Kraft, als Ort ambivalenter, widersprüchlicher und [...] recht heftiger Projektionen«¹⁸⁶.

Letztlich wird die weibliche Präsenz zum Objekt der Unterwerfung oder Umformung durch den Helden bzw. die männliche Phantasie des Regisseurs.

»In diesem Sinne sind sowohl Berge als auch Frauen Gegenstand von Angstprojektionen, des Gestaltungswillens und ‚Technikfetischismus‘, sie sind lustgewährende und furchterregende Objekte, Wesen, die Blicke binden und Leben bedrohen, und deshalb Elemente, die man mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln im Zaum zu halten und unter Kontrolle zu bringen sucht – doch so recht gelingen will es nicht.«¹⁸⁷

Ich möchte das bisher Gesagte an einem konkreten Beispiel veranschaulichen:

¹⁸⁴ Während Kracauer (1979: 272), wie bereits erwähnt, das bildästhetische Niveau der Bergfilme deutlich hervorhebt, bemängelt er gleichzeitig den trivialen Charakter der Handlung. Häufig wurde die melodramatische Handlung im Vergleich mit den überwältigen Bildern als kläglich bezeichnet. »Tatsächlich folgt sie [die Handlung in Arnold Fancks Film *Stürme über dem Montblanc*; D.B.B.] einem typisch deutschen Muster, dessen Hauptpersonen die ewig Pubertierenden sind, wohlbekannt aus vielen früheren Filmen. Die psychischen Konsequenzen von solch regressivem Verhalten bedürfen keiner weiteren Ausführung.«

¹⁸⁵ Rentschler (1992: 18).

¹⁸⁶ Ebenda (26).

¹⁸⁷ Ebenda (21).

2.2.5 Notizen zu Dr. Arnold Fancks / Georg Wilhelm Pabsts

Die weiße Hölle vom Piz Palü (1929)

Der Film beginnt mit einem jungen Bergsteigerpaar, das gemeinsam mit einem „Bergführer“ den Piz Palü erklimmt. Plötzlich rutscht die Frau ab und stürzt in eine Gletscherspalte. Der Bergführer steigt ins Tal, um Hilfe zu holen.

Der Mann, ebenfalls ein erfahrener Bergsteiger, versucht, seine Frau zu retten, doch es ist bereits zu spät. Da verstummt der Berg. Wo bislang Föhnwinde die Wände des Piz Palü peitschten und Lawinen niedergingen, herrscht augenblicklich Ruhe.

Schockiert setzt sich der Mann oberhalb der Gletscherspalte in den Schnee und betrachtet stundenlang einen schmelzenden Eiszapfen. Über seinem tief bewegten, nachdenklichen Gemüt brauen sich die Wolken zusammen.

Die nächste Sequenz wird mit einer Texttafel eröffnet. Wir lesen: »Und wieder standen zwei junge Menschen vor diesem Berg.« Es handelt sich um ein junges verheiratetes Paar (Maria und Hans), das zum ersten Mal miteinander in die Berge fährt. Sie quartieren sich in der Diavolezzahütte ein. Über dem jungen Mann und der jungen Frau strahlt die Sonne. Der Berg zeigt sich von seiner besten Seite. Eiszapfen schmelzen! Das Wasser tropft der Frau ins Gesicht. Hier spiegelt sich das in der Eröffnungssequenz etablierte Bild. Manifestierte sich in den Tropfen des ersten schmelzenden Eiszapfens jedoch noch die nicht verrinnen wollende Zeit als Momentum der Folter für den verzweiferten Ehemann, verkehrt sich das Bild in seiner Wiederholung durch die unbeschwerte, glückliche, sonnige Stimmung ins Gegenteil und stellt auf der Bildebene eine (vorausdeutende) Verbindung zwischen den Figuren her.

Plötzlich taucht ein Flugzeug auf und dreht wilde Pirouetten über den Gipfeln. Ernst Udet, der bekannte Pilot und Kunstflieger, wirft eine Flasche Champagner über dem jungen Brautpaar ab. Sie öffnen die überschäumende Flasche. Diese beliebte und im Laufe der Filmgeschichte sehr ausgereizte bildliche Metapher repräsentiert die zu diesem Zeitpunkt noch ungebrochene sexuelle Verbindung des jungen Paares, die durch das Auftreten des Dritten in Frage gestellt werden wird.

Diese ersten Szenen aus *Die weiße Hölle vom Piz Palü* von 1929 präsentieren uns also bereits die wichtigsten Muster des Bergfilms:

Es gibt ein junges, frisch verliebtes, glückliches Paar und es gibt einen anderen Mann (der seine Frau an den Berg verlor. Daraus ergibt sich hinsichtlich der Paarkonstellationen ein Ungleichgewicht, das die Grundkonstellation des Bergfilms etabliert).

Noch sind die Figuren einander nicht begegnet - der Konflikt ist noch nicht eröffnet (allerdings gibt es bereits latente Hinweise auf ein bevorstehendes Aufeinandertreffen).

Den Protagonisten des Films haben alle jedoch bereits kennengelernt: Es handelt sich um den Berg mit seinen Launen, der sich mal von seiner brutalen, mal von seiner sanften Seite zeigt.

Und es gibt den modernen Menschen, dessen Flugzeug im Kontrast zum archaischen Felsmassiv steht, der jedoch – wie wir noch sehen werden – trotz seiner technologischen Errungenschaften den Berg nicht bezwingen kann.



*Abbildung 1:
Im Bergfilm gerät die Natur
zum Austragungsort der
Handlung und zum
Protagonisten.*



*Abbildung 2:
Auch in Die weiße Hölle vom
Piz Palü kämpfen zwei
Männer um eine Frau: Ein
paradigmatisches Motiv des
deutschen Bergfilms.*



*Abbildung 3:
Der Mensch und seine
technologische Entwicklung
trifft auf die archaische
Welt des Berges.*

Als am späten Abend das Brautpaar das Hüttenbuch liest, erfährt es vom Schicksal des Dr. Johannes Krafft und seiner Frau, die dem Berg zum Opfer fiel.

Gerade in dem Moment, da Maria (Leni Riefenstahl) Hans (Ernst Petersen) von Dr. Krafft (Gustav Diessl), dem „Geist der Berge“, wie der einsame Bergsteiger seit dem Tod seiner Frau genannt wird, erzählt, erscheint dieser wie eine geisterhafte Erscheinung im Eingang der Hütte.

Kraffts Beiname „Geist der Berge“ deutet auf die gegenseitige Durchdringung von Mensch und Berg hin, auf die Verschmelzung des Mannes mit dem männlichen Prinzip des Bergs, die am Ende des Films tatsächlich vollzogen wird.¹⁸⁸

¹⁸⁸ In *Der heilige Berg*, einem Fanckschen Bergfilm von 1926, wird das Muster, wonach die Elemente der Natur ein Symbol für die Geschlechter darstellen, besonders deutlich: Die Tänzerin Diotima (ebenfalls von Leni Riefenstahl gespielt) eröffnet den Film mit dem „Tanz an das Meer“, wodurch das weibliche Element metaphorisch und konkret in den Film eingeführt wird. Die Anfangssequenz endet mit einem sehnsuchtsvollen Blick Diotimas in die Ferne und einer Überblendung auf die Berge. Dadurch wird die weibliche Sehnsucht nach dem männlichen Komplementärprinzip ausgedrückt. In einer der nächsten Szenen gibt Diotima ein tänzerisches Gastspiel in einem Bergdorf. Zwei Männer verlieben sich in sie. Der Konflikt ist eröffnet. Ohne von der Liebe

Nun, da Johannes Krafft in die Handlung eingeführt ist, tritt der Konflikt zutage: Der Mann mit dem sprechenden Namen repräsentiert das männliche Prinzip, das ihm darüber hinaus durch seine Tätigkeit als Bergsteiger und „Geist des Berges“ zugeordnet ist. Dr. Johannes Krafft ist ein tiefgründiger, geheimnisvoller, dunkler, erotischer Charakter, während Marias Mann Hans eher unbedarfte, sympathische, heitere und jugendliche Züge trägt.

Allmählich beginnt sich Maria für Kraffts geheimnisvolle, männliche Art zu interessieren. Gleichzeitig erinnert sie ihn an seine verstorbene Frau.

Schon bald steht Maria zwischen den Männern, oder besser gesagt, sie liegt zwischen ihnen. Denn damit sie sich an der kalten Außenwand der Hütte nicht erkältet, bietet ihr Hans gutmütig den Schlafplatz zwischen sich und Dr. Krafft an.

Als Maria am nächsten Morgen erwacht, haben die Männer die Hütte bereits verlassen und sich gemeinsam zur unbezwingbaren Nordwand des Piz Palü aufgemacht.

Im sportlichen Wettkampf spiegelt sich die Konkurrenz der Männer um die gleiche Frau, was Hans explizit auf einem für Maria bestimmten Zettel ausdrückt. Dort heißt es, er sei mit Dr. Krafft in Richtung Nordwand aufgebrochen, um ihr zu beweisen, »dass er auch was kann«.

Um nicht alleine auf der Hütte zurück zu bleiben und aus unverhohlener Freude über den Konkurrenzkampf, folgt Maria den beiden Männern. So steigen sie schließlich zu dritt in die Wand.

Die Kletterreihenfolge verdeutlicht noch einmal Marias Position zwischen den Widersachern: Krafft geht als erfahrener „Bergführer“ voran, gefolgt von Maria, während Hans den Schluss der Gruppe bildet.

Nach einer kurzen Pause möchte Hans statt Dr. Krafft voraus gehen. Doch der Berg duldet keine Rebellion gegen die Ordnung und Hans stürzt ab, Krafft kann ihn retten, doch bricht er sich bei der Aktion ein Bein.

Auf einem schneebedeckten Plateau sind die drei schließlich gefangen und müssen dort mehrere Tage und Nächte ausharren. Nicht einmal dem Kunstflieger Ernst Udet gelingt es, Proviant über der Stelle abzuwerfen. Die kleinen Fallschirme verfehlen jedes Mal ihr Ziel und verdeutlichen die Übermacht der Natur gegenüber der Technologie des Menschen.

Als die Kälte zu extrem wird, opfert Krafft seine wärmende Kleidung, um das junge Paar vor dem Kältetod zu bewahren. Mit letzter Kraft zieht er sich in eine Spalte des Plateaus zurück, um zu sterben. Kurz darauf werden Maria und Hans gerettet.

des jeweils anderen zu ahnen, begeben sich die beiden Kontrahenten auf eine Bergtour, wo es zum offenen Streit kommt. Bei einer Rangelei stürzt einer der beiden über die Felskante in den Tod, der andere opfert sich für seinen Freund. Diotima kehrt unbefriedigt ans Meer zurück.

Eine letzte Nachricht hat Dr. Krafft seinen Freund, dem Bergführer Christian, jedoch noch hinterlassen. Mit den Zeilen »Lass mich, wo ich hingehöre. Du weißt ja, ich war immer gut Freund mit dem Eise.« kündigt er seine vollkommene Verschmelzung mit dem Berg an. Ein letztes Bild von Krafft zeigt ihn umschlossen von Eis.

Nach Kraffts Tod tobt der Berg. Eine Lawine geht nieder.

Doch durch das vollzogene Selbstopfer wird die heilige Ordnung der Ehe nicht angetastet und es gelingt eine Beilegung des Konflikts, wenn auch keine tatsächliche Versöhnung.

Insofern hat Krafft heldenhaft selbstlos und richtig gehandelt. Alle Figuren und Konstellationen sind rehabilitiert. Krafft selbst verschmilzt einerseits mit dem Berg, andererseits folgt er dem Schicksal seiner Frau, die ebenfalls ihren Tod im Berg fand. Auf einer metaphorischen Ebene kommt es also zu einer zweiten Vermählung.

Wie aufgezeigt wurde, beinhaltet *Die weiße Hölle vom Piz Palü* alle wesentlichen Elemente des Bergfilms (auf der optischen Ebene die filmische Präsentation der alpinen Landschaft; auf der inhaltlichen Ebene den Konkurrenzkampf zweier unterschiedlicher Männer um eine Frau, die Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten Mensch und Berg mit der heroischen Tat und Verschmelzung am Ende des Films) die leicht abgewandelt in jeder Produktion auftauchen. Dies verbindet ihn mit jedem anderen Genre und speziell mit dem Genre des Heimatfilms der Nachkriegszeit.

Auch wenn man den Bergfilm nicht als faschistisches Film-Genre oder gar als explizite Propaganda bezeichnen kann, so lassen sich in ihm durchaus - insbesondere in den mit nationalem Pathos und Heroismus¹⁸⁹ aufgeladenen Produktionen Luis Trenkers oder den mythisch-mystisch überhöhten Filmen Leni Riefenstahls – präfaschistische Tendenzen diagnostizieren, die sich einwandfrei in das Gesellschaftsbild der Nationalsozialisten einpassen ließen und darüber hinaus bestens dazu geeignet waren, Leitbilder der völkischen Ideologie zu transportieren.

¹⁸⁹ Zum Thema Heroismus im Bergfilm äußert sich Arnold Fanck (1972: 4) in dem bereits weiter oben zitierten Brief folgendermaßen: »Ich bekenne mich [...] - auch heute noch mit 83 Jahren – zu einer heroischen Lebensauffassung und damit bin ich ja in der guten Gesellschaft fast aller großen deutschen Geister, Jahrhunderte schon vor Hitler. Und diese Lebensauffassung drückt sich natürlich auch in allen meinen Filmen aus. [...] Wo die heroische Lebensauffassung stirbt, da stirbt auch die Schönheit.« / Wie nah Heroismus und Schönheit – zumindest nach ihrer eigenen Auffassung – beieinander liegen, hat auch Leni Riefenstahl immer wieder betont. Dass Schönheit jedoch nicht zwangsläufig dem Guten entgegenstrebt, hat Susan Sontag (1981: 115) in dem bereits zitierten Essay *Faszinierender Faschismus* angemerkt: »Der Nationalsozialismus – oder allgemeiner der Faschismus – steht auch für ein Ideal oder besser für Ideale, die heute noch unter anderer Flagge lebendig sind: das Ideal des Lebens als Kunst, den Kult der Schönheit, den Fetischismus des Mutes, die Überwindung der Entfremdung im ekstatischen Gemeinschaftsgefühl, die Ablehnung des Intellekts, die Menschheit als große Familie (mit Führern als Vater- und Mutterfiguren).«

Unübersehbar propagieren diese Filme Ideale wie Kameradschaftlichkeit¹⁹⁰, Schicksalsergebenheit, Selbstaufopferung, Führerkult und Blut-und-Boden-Mythen.¹⁹¹

»Gewiss, Fanck kann nicht persönlich dafür verantwortlich gemacht werden, dass sich seine Stammcrew zu willfährigen und ideologisch treuen Mitarbeitern der faschistischen Film-, Kunst' hocharbeiteten. Dennoch scheint es mehr als ein Zufall, dass sich die wichtigsten Leute von Fanck so glänzend mit dem faschistischen Regime arrangierten. Fanck selbst blieb nach 1938 ohne Beschäftigung im Bergfilmgenre, weniger aus ideologischer Zurückhaltung seinerseits als vielmehr deshalb, weil die Zentralisierung der Filmwirtschaft in der UFA mit der Arbeitsweise des ‚bergfreiheitsliebenden Individualisten‘ nicht in Einklang zu bringen war.«¹⁹²

Zudem bedeutete das Aufkommen des Tonfilms in Deutschland um ca. 1930, dass Fanck gewisse gestalterische Konzessionen eingehen musste. »Das gesprochene Wort war dem stummen Pathos seiner Landschaftsbilder offenkundig abträglich.«¹⁹³

Darüber hinaus hatte sich das überschaubare Handlungs- und Themenreservoir der alpinen Filme offensichtlich überlebt. In der Variante der mit völkisch-nationalem Pathos aufgeladenen Filme Luis Trenkers gelang es dem Bergfilm jedoch noch lange zu überwintern. Bedeutender Einfluss auf die weitere deutsche Filmgeschichte ist den Produktionen allemal zu attestieren:

»Besetzungen, Teams, Quellen und Titel verbinden das Genre sowohl mit den >Blut und Boden<-Produktionen des Dritten Reichs als auch mit den Heimatfilmen der Ära Adenauer.«¹⁹⁴

2.3 Der Heimatfilm im Dritten Reich¹⁹⁵

Als Bindeglied zwischen den völkisch-„romantischen“ Bergfilmen und eindeutig nationalsozialistische Tendenzen aufweisenden Filmen kann *Der Rebell* von Luis Trenker betrachtet werden.

In diesem Film wird »die Freiheitsliebe eines Tiroler Studenten mit dem nationalen Einigungsbestreben der Tiroler Bevölkerung gegen die napoleonischen Besatzer«¹⁹⁶ verbunden:

¹⁹⁰ Luis Trenker äußert sich folgendermaßen über Kameradschaft: »Kameradschaft hat etwas Schicksalhafteres an sich. Den Kameraden kann man im Leben nicht suchen und finden wie den Freund. Der Kamerad ist da. Er wird es, du wirst es. Durch ein Unglück, durch ein Ereignis, das uns gemeinsam trifft. Kameraden sind alle Bergarbeiter untereinander, alle Matrosen auf hoher See, alle Chauffeure, alle Fußballer und alle Flieger. Kameraden sind alle Skiläufer, alle Schuljungen, alle Bergsteiger und Soldaten – alle Kämpfer für eine gleiche Idee. Es ist etwas Großes und Herrliches um die Kameradschaft. Sie gibt uns Halt, sie gibt uns Vertrauen zu uns selbst.« Trenker, Luis zit. nach: Kreimeier (1972: C4).

¹⁹¹ Vgl. Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 36).

¹⁹² Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 47).

¹⁹³ Rapp (1997: 246f.).

¹⁹⁴ Rentschler (1992: 10).

¹⁹⁵ »Im Dritten Reich erhielten Heimat-Film und völkischer Film größtmögliche Förderung, weil sie wie die Heimat-Kunst und die Blut und Boden-Romane Teil des herrschenden ideologischen Konzepts waren und sich besonders gut zur Exemplifizierung ‚deutscher‘ Eigenschaften eigneten.« Vgl. Steiner (1987: 44).

¹⁹⁶ Fiedler (1995: 20).

»Der Film verbirgt in der historischen Ummantelung keineswegs den ausgeprägten, zeitgenössischen Führerkult und völkisches Denken, wie es bereits in Hitlers MEIN KAMPF [Hervorhebung im Original; D.B.B.] formuliert war. Die Darstellung der Tiroler Bergbauern, die erst durch die Hilfe eines starken Individualisten zur Einigkeit gegen die verhassten Franzosen finden, ist die einer dumpfen Masse, der Rebell kein Revolutionär, sondern Vorkämpfer der unmittelbar nach Uraufführung des Filmes im Januar 1933 folgenden wirklichen nationalen Erhebung.«¹⁹⁷

Nachdem unmittelbar nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten die Zuständigkeit für die Filmwirtschaft vom Innen- auf das Reichspropagandaministerium übergang, und nachdem am 22. 09. 1933 die Reichsfilmkammer eingerichtet wurde, der sämtliche Filmschaffende angehören mussten, waren die institutionellen Voraussetzungen für den Ausschluss „nichtarischer“ Regisseure, Schauspieler und Techniker von der Filmarbeit geschaffen.¹⁹⁸

Im Dritten Reich wurden fortan ungefähr 1150 Spielfilme gedreht, wovon lediglich rund 200 als direkte Propaganda bezeichnet werden können.¹⁹⁹ Selbstverständlich erfüllten auch gerade die als „harmloser“ geltenden Produktionen eine politische Funktion.²⁰⁰

So äußerte sich Goebbels 1933 in einer Rede vor den Vertretern des deutschen Films, dass Kunst nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten nur dann möglich sei, »wenn sie mit ihren Wurzeln in das nationalsozialistische Erdreich eingedrungen ist«²⁰¹.

Anders als Hitler, der den Film vollumfänglich als Propagandawerkzeug einsetzen wollte, verfolgte Goebbels den Plan, über die Unterhaltungsfilme vor allem unterschwellig nationalsozialistische Botschaften verbreiten zu lassen. Goebbels war der Ansicht, dass zu plumpe und durchsichtige Propaganda eher abschrecke als überzeuge und setzte sich deshalb für „subtilere“ Maßnahmen ein:

¹⁹⁷ Ebenda.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda (21f.).

¹⁹⁹ Vgl. Kaes (1987: 13): »Ziel des nationalsozialistischen Propagandafilms war die Überwältigung des Zuschauers durch Monumentalität, durch mitreißende Dynamik und schiere Masse. Bauten, Dramaturgie und Schnitt folgen diesem Prinzip. Die stilistischen Mittel des immer wieder als Archetyp des faschistischen Films zitierten *Triumph des Willens* – eine sich ständig bewegende, kreisende und fahrende Kamera, die die streng durchkomponierten Räume und Menschenformationen, ja selbst noch Steindenkmäler dynamisiert, pseudo-religiöse und archaisch-mystische Lichtsymbolik, kontrapunktisch geschnittene Szenen von Totalen und Nahaufnahmen, von wogender Masse und statisch ruhender Führergestalt, gefilmt in extremer Untersicht gegen den Himmel – diese Stilmittel haben Bilder produziert, die heute Teil des öffentlichen Gedächtnisses sind. Es sind Bilder, die ihren eigenen Missbrauch dokumentieren.«

²⁰⁰ Vgl. Kaes (1987: 12): »Die Produktion von Bildern lief ununterbrochen für zwölf Jahre von den ersten Tagen des Regimes bis zur Befreiung durch die Alliierten. Es gab keinen Spielfilm, keinen Dokumentar- und Kulturfilm, der nicht von der Reichsfilmkammer genehmigt und auf seine ideologische Tauglichkeit hin geprüft worden wäre. [...] Nirgendwo war die Filmindustrie so vollständig der staatlichen Propaganda unterstellt, nirgendwo sonst hat sich ein Staat so obsessiv im Film selbst dargestellt. Dabei galt es aber, die staatspolitisch-pädagogische Funktion des Films zu verbergen: >Das ist also die große Kunst<, sagte Goebbels 1941 vor der Reichsfilmkammer, >zu erziehen, ohne mit dem Anspruch des Erziehens aufzutreten (...). Nicht das ist die beste Propaganda, immer sichtbar zutage zu treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze Leben durchdringt, ohne dass das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.<«

²⁰¹ Goebbels, Joseph zit. nach: Leiser (1968: 16).

»Ich wünsche nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist, sondern eine Kunst, die ihre Haltung durch nationalsozialistischen Charakter und durch Auffassen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt. [...] Es ist im allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, dass sie niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewusst wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam. [...] Ich will [...] nicht eine Kunst um der Tendenz willen, sondern die Tendenz in die große und alles überragende Gestaltung einfügen.«²⁰²

Goebbels betonte 1933, dass er keinen Wert darauf lege, dass die SA über die Bühne oder die Kinoleinwände marschiere. Ihr Gebiet sei die Straße.²⁰³

Da der Film genau wie Radio und Presse und alle anderen Medien im Zuge der Gleichschaltung dem nationalsozialistischen Propagandasystem unterworfen waren, war eine bewusst gesteuerte und dosierte Einflussnahme leicht möglich.

Zur Erziehung und „Aufklärung“ im Sinne des Nationalsozialismus kamen neben offensichtlich ideologischen Propagandafilmen wie *Hitlerjunge Quex* (Regie: Hans Steinhoff, 1933) oder *Hans Westmar* (Regie: Franz Wenzler, 1933) vor allem die Kino-Wochenschauen zum Einsatz, die als politische Waffe vor dem eigentlichen Abendprogramm gezeigt wurden und häufig – vor allem während des Krieges – die gleiche Länge wie die darauf folgenden Filme aufwiesen.

Daneben erfüllten Unterhaltungsfilme – welche mit dem Abschluss der Verstaatlichung der UFA 1937 und vor allem ab Kriegsbeginn immer mehr zunahmen und welche die offensichtlich programmatischen-propagandistischen Filme etwas in den Hintergrund drängten - eine ganz besondere Funktion, wie Erwin Leiser bemerkt:

»Goebbels wusste genau, warum der Unterhaltungsfilm nicht deutlich politisch aktiviert wurde. Er hatte von der Wirklichkeit abzulenken, das Publikum einzuschläfern, und enthielt in der Regel Klischees, die aus dem Arsenal der nationalsozialistischen Propaganda stammten.«²⁰⁴

Die Projektgruppe der Empirischen Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen, die sich in einer beachtenswerten Publikation zum deutschsprachigen Heimatfilm mit dem Film der 1920er Jahre und des Nationalsozialismus beschäftigte, schlägt vor, das Genre der Heimatfilme im Dritten Reich grob in zwei Gruppen zu unterteilen und benennt dafür die Kategorien „Heiteres“ und „Ernstes“.²⁰⁵

²⁰² Goebbels (1975: 193f.).

²⁰³ Vgl. Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 39).

²⁰⁴ Leiser (1968: 21).

²⁰⁵ Vgl. Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 40). / Vgl. Fiedler (1995: 26): »Heimatfilme lassen sich [...] als eine polare Ausformung [der] gleichzeitigen Existenz harmonisierend-sentimentaler Ausdrucksformen und den bedrohlichen Auswüchsen todessüchtiger Untergangsphantasien bestimmen.«

Auch wenn diese duale Unterscheidung auf den ersten Blick etwas zu ungenau bzw. vereinfachend erscheint und eine chronologische Beschreibung den Kern der Heimatfilme präziser herauszuarbeiten imstande wäre, vermag sie an dieser Stelle und in dem hier angemessenen Rahmen die Funktionen der Produktionen durchaus wiederzugeben.

Die Filme der ersten Kategorie, die - wie bereits erwähnt - bei den Zuschauern für Entspannung und Ablenkung vom „Alltag“ (insbesondere in den entbehrungsreichen Kriegsjahren, da die Bevölkerung das Ausmaß der nationalsozialistischen Expansionspolitik relativ unvermittelt erfuhr) sorgen sollten, waren dadurch gekennzeichnet, dass »ihre Spannung [...] nicht durch eine herausfordernde oder bedrohliche Umwelt erzeugt [wurde]«²⁰⁶. Sie spielten stattdessen »in einer domestizierten Natur, etwa in lieblichen Mittelgebirgslandschaften. Zwischenmenschliche Konflikte sind selten existenzieller Art, eher beruhen sie auf Missverständnissen, folgen dem Prinzip der ‚Irrungen und Wirrungen‘. Selbst Durchhalteparolen lassen sich in heiteren Filmen ohne moralischen Druck oder erhobenen Zeigefinger vermitteln – eben ‚spielerischer‘. [...] Einfache Handlungsstränge, fröhliche Personen, Situationskomik waren offenbar das, was die Zuschauer auch für ihr eigenes Leben wünschten, was unmittelbar an Zeitbedürfnissen der Kriegsjahre anknüpfte. Die ideologische Gefährlichkeit dieser Filme liegt damals gerade darin, dass sie nur sehr abgeschwächt propagandistisch wirken, dafür umso mehr ablenken von den Problemen im faschistischen Deutschland.«²⁰⁷

Folgt man dem Vorschlag der Tübinger Studiengruppe, so lassen sich unter die erste, Ablenkung und Entspannung in Aussicht stellende, Kategorie der heiteren Filme vor allem die typischen NS-Heimatfilmkomödien wie *Rosen in Tirol* (Regie: Geza von Bolvary, 1940) oder das Remake des bereits 1920 von Ernst Lubitsch verfilmten Bauernschwanks *Kohlhiesels Töchter* (Regie: Kurt Hoffmann, 1943), um nur zwei Beispiele zu nennen, einordnen.

Auch hier sind die Genregrenzen fließend, lassen sich sowohl verfilmte Operetten wie Dorffilme der heimatlichen Filmgattung zurechnen.

Nicht durch Ausblendung und Ablenkung erzielten hingegen die Filme der zweiten Kategorie, die „ernsten Heimatfilme“, ihre Wirkung.

In ihnen ging es weniger darum, in Form einer Negativ-Zensur spezifische Themen nicht zu artikulieren, vielmehr wurden bestimmte Inhalte, die der Propagandalinie der Nationalsozialisten zuträglich waren, gezielt hervorgehoben.

²⁰⁶ Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 40).

²⁰⁷ Ebenda.

Am Beispiel des 1940 von Hans Steinhoff gedrehten Films *Die Geierwally* lässt sich der beschriebene Mechanismus besonders gut ablesen.

In Steinhoffs Film geht es um die Instrumentalisierung eines spezifischen Frauenbildes durch die Nationalsozialisten:

»Nachdem die Filmwirtschaft bislang die Bestrebungen Hitlers unterstützt hatte, die Rolle der (bürgerlichen) Frau auf die Hausfrau- und Mutteraufgabe zu reduzieren, war nun [da die Männer sich im Krieg befanden; D.B.B.] wieder ein neuer Frauentyp gefragt: Frauen, die ‚ihren Mann‘ stehen. In anderen Medien, in Zeitungen etwa, erschienen vermehrt Berichte über die tapferen Frauen in der Rüstungsproduktion, im Dienstleistungsbereich und auf dem Bauernhof. Bäuerinnen waren nicht selten das Thema, die Hauptfigur von Berichten und Reportagen.«²⁰⁸

2.3.1 Notizen zu Hans Steinhoffs *Die Geierwally* (1940)

Die Geierwally steht exemplarisch für einen selbstbewussten, tapferen, ausdauernden Frauentyp, der im Gegensatz zu den Männern des Dorfes sogar den Mut aufbringt, ein Geierjunges aus seinem Nest in einer steilen Felswand zu holen.

Weder fürchtet sie sich vor den väterlichen Strafen, noch lässt sie sich von den Demütigungen der Dorfbewohner, die in ihr weniger weibliche als männliche Eigenschaften erkennen, von ihrem Weg abbringen.

Nach dem Tod des Vaters führt sie nach seinem strengen Vorbild den Hof und lässt sich auch von mehrmaligen Umwerbungsversuchen des in sie verliebten Vinzenz nicht dazu überreden, seine Frau zu werden. Stattdessen bevorzugt sie den Bärenjoseph, der allerdings im Gegensatz zu Vinzenz nicht der Wunschkandidat ihres Vaters war, und der sich selbst zunächst gegen die Geierwally und ihre männliche Art sträubt.

»Auch wenn >Die Geierwally< zeitungleich gedreht wurde, die Filmhandlung rund hundert Jahre früher spielt [...], musste doch jeder deutschen Frau, die diesen Film sah, klar werden, wie zeitlos und wie wichtig diese Tugenden waren: Fleiß, Zähigkeit, Treue – einem Mann [die Geierwally ist verliebt in den Bärenjoseph, der allerdings erst am Ende des Films auf ihre Bemühungen eingeht; D.B.B.] wie der Gemeinschaft gegenüber.«²⁰⁹

Allerdings ist es bei weitem nicht das Anliegen des Films, die weibliche Emanzipation zu propagieren. Dies wird gegen Ende des Films beispielsweise in einer Szene deutlich, als der Bärenjoseph – wenn zunächst auch nur vermeintlich – die Zuneigung der Geierwally erwidert und sie sehr schnell bereit ist, die Hülle ihrer Selbstbeherrschung fallen zu lassen, um sich bereitwillig dem Mann, den sie anhimmelt, zu unterwerfen.

Bis dahin hat die Frau in „Abwesenheit“ des männlichen Prinzips ihre Aufgabe glänzend erfüllt.

²⁰⁸ Ebenda.

²⁰⁹ Ebenda (41).

Nun, da allerdings das Happy-End die beiden ehemaligen Antagonisten des Films zu versöhnen sich anschickt, kehrt sie unterwürfig und nur zu dankbar in die der Frau zugewiesene, dienende Position zurück.

Das starke, männliche Prinzip siegt und stellt die gestörte patriarchalische Ordnung wieder her. Daraufhin fliegt der Geier – das externalisierte Symbol ihrer Männlichkeit und gleichzeitig eine Art Ersatz-Mann an ihrer Seite – der die Geierwally über den gesamten Film hinweg begleitet hatte, seiner Freiheit entgegen. Dies ist das Initiationsritual, das die „Frauwerdung“ der Geierwally einleitet.



*Abbildung 4:
Die Geierwally rebelliert gegen die väterliche
Ordnung.*



*Abbildung 5:
Am Ende des Films wird die Geierwally dem
wiederhergestellten patriarchalischen System
unterworfen und übernimmt fortan die Rolle der
(dienenden) Frau.*

»Das fügt sich natürlich auch nahtlos ein in die Kulisse einer bäuerlichen, patriarchalen Welt. Wie keine andere ist die Gattung des Heimatfilms prädestiniert zur Glorifizierung des Bauerntums. Das ‚Bauerntum als Blutquelle‘ – es war nicht nur als Mystifikation, sondern im Blick auf die ganz konkrete Versorgung um so wichtiger geworden, je mehr sich Deutschland auf den Krieg vorbereitete, je mehr das Land deshalb von Nahrungseinfuhren aus dem Ausland unabhängig werden sollte. NS-Politik und NS-Ideologie ließen sich hier in einer Figur verbinden: das ‚edle Bauerngeschlecht‘ als ‚Ernährer der Nation‘ und zugleich als Träger von Idealen wie Brauchtum, Volksgemeinschaft und altnordischen Mythen. Alte, ländliche Heimatidyllen konnten so nationalistisch und rassistisch neu aufgerüstet werden, die dann zu ‚verteidigen‘ waren.«²¹⁰

Die Geierwally steht in genrespezifischer Hinsicht als Heimatfilm zwischen Dorffilm und spätem Bergfilm, der sich, wie bereits erwähnt, in der nationalistisch aufgeladenen Variante Luis Trenkers durch die Filmgeschichte der Nationalsozialisten zog.

Auffällig an der präsentierten Figurenkonstellation ist der Hauptkonflikt des Films, der sich im Wettstreit zweier Widersacher um die junge Geierwally manifestiert. Hier lässt sich ein Muster feststellen, das aus den Bergfilmen bekannt ist und das sich bis in die zeitgenössischen Heimatfilme behaupten wird.

²¹⁰ Ebenda.

Allerdings endet Hans Steinhoffs Film nicht mit der Selbstopferung oder dem ehrenhaften Tod eines der Kontrahenten, wodurch es in den Bergfilmen noch gelang, beide Widersacher (posthum) miteinander und mit dem Publikum zu versöhnen, sondern mit dem Untergang des ungeliebten Kandidaten, womit für den weiteren Verlauf der Heimatfilmgeschichte ein wichtiges Paradigma benannt ist.

Während der besitzergreifende und leicht korrumpierbare, unmännliche Vinzenz unterliegt, geht der starke Bärenjoseph aus dem Duell als Sieger hervor und unterwirft die Geierwally der wiederhergestellten, rechtmäßigen patriarchalischen Ordnung.

2.3.2 Notizen zu Veit Harlans *Die goldene Stadt* (1942)

Ein weiteres prominentes Beispiel für einen Heimatfilm der Nationalsozialisten ist *Die goldene Stadt* (1940) von Veit Harlan.

Hier wird der Stadt-Land-Antagonismus – ein weiteres wichtiges Merkmal der Heimatfilme generell - zur Deckung gebracht mit nationalistischen Vorurteilen und anerkannten Sichtweisen.

Das brave, deutsche Bauernmädchen Anna (Kristina Söderbaum), reist gegen den Willen ihres Vaters - teils, weil sie sich nach der Heimatstadt ihrer verstorbenen Mutter sehnt, teils, weil sie den ihr zugedachten Mann, den auf dem Hof ihres Vaters arbeitenden, rechtschaffenen, aber etwas langweiligen Thomas, nicht heiraten will - einem Verehrer in die „goldene Stadt“ Prag nach.

Wie bereits am Beispiel der Bergfilme und in Bezug auf *Die Geierwally* ausgeführt, entspinnt sich auch in Veit Harlans Film der Wettstreit zweier Bewerber um eine Frau.

Potenziert wird der Konflikt häufig und auch in diesem Fall durch „ödpale“ Figurenmuster:

Wie in *Die Geierwally* handelt es sich bei der weiblichen Hauptfigur in *Die goldene Stadt* um eine mutterlose Tochter, deren Vater (zumindest zunächst) keine neue Partnerin an seiner Seite hat.²¹¹

Der Vater tritt somit in Konkurrenz zu den Verehrern der Tochter, was in einem insgeheimen Gewissenskonflikt der Tochter gipfelt, der darin besteht, dass sie sich dazu aufgefordert sieht,

²¹¹ Mutterlose Tochterfiguren verkörpern einen in Heimatfilmen aller Epochen häufig zu identifizierenden Figurentyp. Einerseits wird dadurch der Fokus auf die Vater-Tochter-Beziehung gelegt und eine patriarchalische Ordnung etabliert, die durch den späteren Ehemann fortgeführt oder wiederhergestellt werden kann, andererseits wird ein „ödpales“ Muster thematisiert, das erst durch den Ehemann, durch eine erneute Heirat oder den Tod bzw. das Nachgeben des Vaters durchbrochen werden kann. Daher verhandeln Heimatfilme einen gleichzeitig reaktionären wie fortschrittlichen Dialog: Sie beschwören eine patriarchalische Ordnung, die allerdings erst durch den Partner der Frau und nicht durch den Vater zur berechtigten Entfaltung kommt.

sich zwischen der Zuneigung zu ihrem Vater und der Liebe zu einem zukünftigen Ehemann zu entscheiden.

Häufig ist diese Forderung seitens des Vaters mit einem Versorgungsanspruch verbunden, werden Eifersucht und Besitzanspruch als Fürsorglichkeit und Besorgnis um den Lebenswandel und das Wohlergehen der Tochter getarnt.

In Bezug auf die Kontrahenten, die sich um die Hand der Tochter bemühen, bevorzugt der Vater denjenigen Bewerber, mit dessen Heirat gesellschaftlicher und/oder finanzieller Aufschwung verbunden sind, während für die Tochter diese Aspekte nicht von Bedeutung sind. Nicht selten steht der vom Vater bevorzugte Kandidat für eine unsichtbare bzw. geordnete Sexualität, während die Tochter einen sexuell attraktiven Mann favorisiert. Dies führt im Verlauf der Handlung entweder dazu, dass die Tochter von alleine Einsicht zeigt und reumütig sich dem Gebot des Vaters beugt, weil sich der sexuelle Mann zugleich als unehrlich erweist, oder dazu, dass dieser rehabilitiert wird, indem seine Sexualität in den Hintergrund tritt und durch einen anderen Charakterzug ausgeglichen wird. Eine weitere Möglichkeit, den Konflikt beizulegen, liegt im Einlenken des Vaters. In jedem Fall geht es darum, die gestörte Balance auszugleichen und die Ordnung wiederherzustellen. Eine Schieflage erträgt die Welt des Heimatfilms nicht.²¹²

Dieses Muster zieht sich durch die gesamte Heimatfilmgeschichte und lässt sich auch im Hinblick auf *Die goldene Stadt* beobachten.

In Prag kommt Anna bei ihrer tschechischen Tante mütterlicherseits, Donata Opferkuch, unter, deren listiger Sohn Toni schon bald darauf spekuliert, Anna zur Frau zu nehmen, um in den Besitz des väterlichen Gutshofs zu gelangen.

Die ersehnte große Stadt Prag als Sinnbild der Dekadenz und Lüge, die in Tante und Cousin ihre personifizierte Entsprechung erfährt, wird Anna zum Verhängnis. Als sie von Toni schwanger wird und ihr Vater sie bald darauf enterbt, verliert Toni das Interesse an Anna und verstößt sie, weil mit dem verlorenen Erbe auch die Aussicht auf Reichtum und Ansehen erlöschen.

Als Anna daraufhin auf den väterlichen Hof zurückkehrt, will ihr patriarchalischer Vater, der unterdessen die habgierige Wirtschafterin Maruschka geheiratet hat, Anna nicht in Empfang nehmen, denn auch er hat sie insgeheim bereits verstoßen.

Anna, die keinen anderen Ausweg weiß, geht ins (benachbarte) Moor, wo bereits ihre Mutter sich das Leben nahm.

²¹² Eine Ausnahme stellen die Neuen Heimatfilme der 1960er und 1970er Jahre dar, die bewusst die Muster der Heimatfilmtradition ablehnen und umkehren.

Erst als der Vater vor der Leiche seiner Tochter steht, bereut er die in einer Schlüsselszene des Films geäußerten Sätze »Wer Unrecht tut, den straft das Moor. Wer seiner Heimat untreu wird, den straft das Moor.«

Einerseits kommen hier die erwähnten Vorurteile gegenüber der verkommenen (fremden) Stadt zum Ausdruck, die in der Lage ist, die rechtschaffene (deutschstämmige) Landbevölkerung zu pervertieren, indem die Stadt und die in ihr lebenden Bürger Anna unmittelbar zum Verrat an ihrer „Heimat“ verführen. Andererseits erhält diese Stoßrichtung eine völkisch-nationalistische Komponente, indem die Verführer, die Habgierigen und Spekulanten (Toni und seine Mutter in Prag; Maruschka, die hinterhältige Wirtschafterin auf dem Gut sowie ein Industrieller, der die Trockenlegung der Sümpfe mit dem Ziel der Kapitalvermehrung betreibt und auch jenseits seines Akzents klischeehafte jüdische Züge aufweist) allesamt „nichtarischen“ Ursprungs sind: das Übel wird hier „rassisch“ identifiziert. Der Konflikt zu Beginn des Filmes erfährt am Ende der Handlung eine doppelt tragische Wendung: Zum einen konnte der „ödpale“ Konflikt durch den Verzicht Annas auf Toni und die anderen Bewerber²¹³ sowie durch die erneute Heirat ihres Vaters zum Schweigen gebracht werden, zum anderen bereut die verlorene Tochter den Weggang aus der „Heimat“ und kehrt reumütig zurück, während die Heirat des Vaters mit einer habgierigen Wirtschafterin seine Entfremdung von der „Heimat“ darstellt. Dennoch endet der Film als Tragödie, weil Einsicht und Vergebung zu spät kommen. Mahnend erhebt sich hier Veit Harlans Finger, der uns an Anna und ihrem Vater aufzeigen will, wohin der Verlust bzw. der Verrat (an) der „Heimat“ führen können.

Abschließend fasst ein Zitat Manuela Fiedlers die beiden auffälligsten Momente – oder Juxtapositionen, wie Saul Friedländer diese Koexistenz bezeichnet - des faschistischen Films noch einmal zusammen:

»Die Mythen des deutschen Faschismus: eine barocke Verschmelzung germanischer Heidenkulte mit religiösen Offenbarungsvorstellungen, rituelle, stilisierte Todesbilder, das Blut, der stählerne Held, die düstere Kommunion mit den Toten [...] – diese ‚vergiftete Apotheose‘ [Saul Friedländer; D.B.B.] hatte ihre Kehrseite [...] in dem sentimental Verlangen nach harmlosen, kleinen Alltagsgeschichten, in denen der Mythos vom einfachen Volk, das im Innersten liebenswert und gut ist, transportiert wird.«²¹⁴

²¹³ Ursprünglich war Anna einem jungen, von ihrem Vater missbilligten Ingenieur nach Prag nachgereist, wo sie sich bald jedoch in Toni verliebte. Da sich der Ingenieur Annas annimmt, als die Stadt sie zu pervertieren beginnt, scheidet er allerdings aus dem Kreis der Verehrer aus und wird zu einer Art Bruder-Figur. Die anfängliche, den Vater beunruhigende sexuelle Kraft wird gebrochen.

²¹⁴ Fiedler (1995: 34).

2.4 Kontinuität im deutschen Film nach 1945

Dass es sich bei der sprichwörtlichen Stunde Null – verstanden als Neuanfang bzw. Neukonstitution der sozialen und kulturellen Grundlagen – im Jahr 1945 um einen ausgemachten Mythos handelt, ist immer wieder festgestellt worden.²¹⁵

Aus diesem Grund lassen sich auch im Hinblick auf den deutschen Film der Nachkriegszeit Kontinuitätslinien verfolgen, die von den Bergfilmen der Weimarer Republik über den Film im Dritten Reich bis in die 1950er Jahre der Bundesrepublik verlaufen.

Während filmpolitische Bewegungen in anderen Ländern - wie z.B. der Neorealismus in Italien, oder die Nouvelle Vague in Frankreich - das Kino revolutionierten und eine neue Kino-Avantgarde darstellten, gab es in Deutschland nach 1945 keinen künstlerischen Neubeginn:

»Im Vergleich mit der internationalen Situation stellt sich die rasch prosperierende, an der Zahl ihrer Hervorbringungen gemessen auffallend produktive Filmindustrie der jungen Bundesrepublik als ein monolithischer Block der Ideenlosigkeit, der politischen Anpassung, der ästhetischen und geistigen Regression dar.«²¹⁶

Wie Klaus Kreimeier bemerkt, hat es im deutschen Nachkriegsfilm nur einen einzigen Regisseur gegeben, dessen politisch-intellektueller Anspruch und dessen Moralismus mit den Positionen eines Heinrich Böll in der Literatur vergleichbar gewesen wäre: Wolfgang Staudte. Wobei festzuhalten gilt, dass auch Staudte bereits im nationalsozialistischen Film als Schauspieler und Regisseur tätig war.

So gab es, abgesehen von wenigen Bemühungen, wie beispielsweise im Rahmen der so genannten „Trümmerfilme“ - in denen die zerbombten Städte Nachkriegsdeutschlands ins Bild rücken und der »psychologische und moralische Umgang mit der Vergangenheit, die persönliche, intellektuelle und gesellschaftliche, Ankunft in der Gegenwart und die daraus resultierende Haltung zur Zukunft«²¹⁷ zum Thema gemacht werden – kaum Versuche, sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen, Geschehenes zu „bewältigen“, geschweige denn sich der eigenen Geschichte zu stellen. Der deutsche Film trat ungeniert das Erbe jener dunklen Zeit an:²¹⁸

²¹⁵ Vgl. Kreimeier (1985: 284).

²¹⁶ Kreimeier (1985: 283).

²¹⁷ Grisko: Michael: Von röhrenden Hirschen und feschen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er-Jahre, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, S. 63. / Ebenda: »Beschrieben wird nicht nur der Zustand der topographischen Heimat (Stadt/Wohnung), sondern vor allem die Situation der mentalen Heimat der ‚Daheim-Geblienen‘ und der ‚Heimkehrer‘. Im Mittelpunkt stehen also Fragen der personalen Identitätsbestimmung im weitesten Sinne. Bei aller Klarheit in der Bestandsaufnahme fallen jedoch eindeutige Antworten und der Entwurf einer über eine allgemeine Humanität hinausgehenden politischen Haltung sichtbar schwer.«

²¹⁸ Vgl. Kochenrath (1975: 286).

»Die personale Verflechtung zwischen den Schöpfern des NS-Films und des westdeutschen Nachkriegsfilms ist so stark, dass man ohne Übertreibung von einer kontinuierlichen Fortführung des Films im Dritten Reich in Westdeutschland sprechen kann. Gewiss hat man auf einige zeitbedingte Nuancen verzichten müssen, so auf antisemitische Tendenzen und auf Angriffe gegen die nunmehr verbündeten Westmächte. Doch sonst ist alles erhalten geblieben: die Heimatfilme, die Melodramen, der Antikommunismus, die Verehrung autoritärer Persönlichkeiten und Systeme, die Liebe zur deutschen Wehrmacht, die Betonung des deutschen Gemüts und der billige Verwechslungs- und Bauernschwank, selbst den Arztfilm gab es bereits im Dritten Reich.«²¹⁹

In seinem Aufsatz weist Kochenrath auf mehrere bruchlos, sich kontinuierlich weiterentwickelnde Karrieren von Filmemachern, Autoren und Schauspielern hin, welche die westdeutsche Filmlandschaft auch nach 1945 wieder besiedelten.

Außerdem führt er an, dass sich die Reprisen aus der NS-Zeit deshalb so leicht in das westdeutsche Nachkriegs-Filmprogramm eingliedern ließen, weil sich das filmische Bewusstsein in keiner Weise verändert hatte:

»Der Eindruck der Kontinuität wird noch dadurch verstärkt, dass etwa 90% der Filme der NS-Zeit Unterhaltungsfilme waren, deren Inhalt nicht aktuell politisch war. Besonders seit Ende 1942, seit sich das Kriegsgeschehen gegen Deutschland wandte, nahm der Anteil der Unterhaltungsfilme an der Gesamtproduktion noch zu.«²²⁰

Erschwerend zur personellen Kontinuität auf allen technischen und künstlerischen Ebenen der Filmproduktion, die sich freilich auch in der Sujetwahl der Filme niederschlug – der Filmtheoretiker Thomas Brandlmeier spricht von einer Fortsetzung der UFA-Dramaturgie, - Mentalität und –Ikonographie²²¹ - kam hinzu, dass die „Größen“ des Weimarer Kinos, die im Zuge der Machtergreifung der Nationalsozialisten Deutschland hatten verlassen müssen, wenig geneigt waren, zurückzukehren.

Ein nicht unerheblicher Faktor für die „Situation“ des deutschen Films ist darüber hinaus in der Filmpolitik der Alliierten zu suchen: Am Wiederaufbau der Filmindustrie in Deutschland nach 1945 waren in erster Linie die USA maßgeblich beteiligt.

Daraus ergaben sich Konsequenzen, welche sich in filmpolitischer Hinsicht nicht selten als Zensurmaßnahmen bemerkbar machten.

Denn in den ersten Jahren nach Kriegsende konnten sich unter der restriktiven alliierten Filmpolitik nur zwei größere Themenkomplexe entfalten: einerseits die antifaschistische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, wobei Kritik am Kapitalismus verboten war, andererseits die Thematisierung des wirtschaftlichen und sozialen Wiederaufbaus unter völligem Ausschluss der Kritik an den Alliierten.²²²

²¹⁹ Ebenda (287).

²²⁰ Ebenda (287 ff.).

²²¹ Vgl. Brandlmeier (1989: 35).

²²² Vgl. ebenda (39).

Das amerikanische Bestreben, den deutschen Filmmarkt insbesondere für amerikanische Produktionen zu öffnen²²³ und attraktiv zu machen, ließ außerdem nur eine beschränkte Expansion einer deutschen Produktionslandschaft zu.²²⁴

Dies belegt auch Klaus Kreimeier:

»Die ersten Nachkriegsjahre waren eine Periode stürmischer Offensiven des US-amerikanischen Filmkapitals auf dem gesamten Weltmarkt und besonders auf den zerstörten, als Brachland verlockenden Märkten Westeuropas. Die wirtschafts- und kulturpolitischen Gesetze und Maßnahmen der amerikanischen Regierung unterstützten zielstrebig den Expansionsdrang der heimischen Konzerne auf dem internationalen Markt.«²²⁵

Im Laufe der Zeit verfolgten die amerikanischen Investoren jedoch nicht mehr nur die eigene Expansionspolitik, sondern investierten darüber hinaus in die nationale Filmindustrie, besonders in der Bundesrepublik Deutschland.

Nach der Staatsgründung der Bundesrepublik Deutschland 1949 gelang es staatlichen Stellen über den „Interministeriellen Prüfausschuss“²²⁶ sowie über die Vergabe von Bundesbürgschaften massiv in die Filmproduktion einzugreifen und ein restriktives Zensursystem zu etablieren.

Angriffsziel dieser Maßnahmen stellten in erster Linie politisch engagierte Filme (insbesondere solche, die vermeintliche kommunistische und im weitesten Sinne antikapitalistische Tendenzen verbreiteten oder sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzten) und solche Produktionen dar, die eine freizügigere Handhabung im Hinblick auf bürgerliche Moralvorstellungen im Bereich der Familie und Sexualität propagierten.²²⁷

»Die Interessen des Staates und seiner tragenden gesellschaftlichen Schichten an der Verbreitung systemkonformer, bürgerlich-restaurativer Ideologie; die Profitinteressen der an der Filmproduktion und –distribution beteiligten wirtschaftlichen Kräfte und die geistig-künstlerischen Fixierungen der Filmschaffenden selbst, soweit diese – wie die Mehrheit der im Filmsektor beschäftigten Künstler nach 1945 – ihre Laufbahn unter den Bedingungen und in den Institutionen des Faschismus begonnen hatten, fielen zusammen und bildeten einen einheitlichen Orientierungsrahmen.«²²⁸

²²³ 1949 wurden 80-90% aller Spieltermine von amerikanischen Produktionen belegt.

²²⁴ Vgl. Grisko: Michael: Von röhrenden Hirschen und feschen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er-Jahre, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, S. 64.

²²⁵ Kreimeier (1985: 288).

²²⁶ Nach der Aufhebung des generellen Boykotts, wonach bis 1954 die Aufführung eines Films der DEFA in der Bundesrepublik Deutschland de facto verboten war, wurde der „Interministerielle Prüfausschuss“ eingerichtet, der – als eine Art »Filmzensurkammer« (vgl. Kreimeier) – Filmimporte aus der DDR und aus dem „Ostblock“ unter politischen Gesichtspunkten überprüfte.

²²⁷ Vgl. Grisko: Michael: Von röhrenden Hirschen und feschen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er-Jahre, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, S. 64.

²²⁸ Kreimeier (1985: 284f.).

Wie kein zweites Genre entstand aus der Mischung der geschilderten gesellschaftlichen, historischen und filmpolitischen Faktoren, aus dem „Trauma der Niederlage“²²⁹ und dem Blick in die Zukunft, entstand neben „religiösen“ bzw. klerikalen Filmen, und neben Filmen, die der Rehabilitation der Monarchie dienten, also Königs- und Kaiser-, kurz: Imperatorenfilmen, neben Arzt-, Halbstarken- und Kriegsfilmen ein Genre, das häufig als rückständig, verlogen, realitätsfremd und klischeehaft bezeichnet wird, ein Genre, das laut Georg Seeßlen »ausschließlich reaktionäre Filme hervorgebracht hat, entweder Filme, die nur reaktionär, oder Filme, die gleichzeitig reaktionär und idiotisch sind«²³⁰, aber auch ein Genre, das in wirtschaftlicher Hinsicht und in der Gunst des Publikums keine Vergleiche kennt: der westdeutsche Heimatfilm der Nachkriegszeit.

2.5 Der westdeutsche Nachkriegsheimatfilm - Traum und Trauma²³¹

Jenseits allzu polemischer, da häufig zu eindimensionaler und damit auch zu einfacher Beurteilung des Genres Heimatfilm, möchte ich in der Folge den Versuch unternehmen, den Heimatfilm auf seine Funktionen und Merkmale hin genauer zu untersuchen, nicht etwa um ihn zu rehabilitieren, sondern um genaueren Aufschluss über seinen ungebrochenen Erfolg und seine wiederholten Renaissance zu erlangen, ihm quasi Wahrheiten zu entreißen, anstatt ihn allzu leichtfertig abzukanzeln und dadurch nichts über ihn zu erfahren.

²²⁹ Vgl.: Kaes (1987: 20): »Das Trauma der Niederlage und auch die >politische Quarantäne<, die die Besatzungsmächte 1945 über die Deutschen verhängt hatten, ließen keine politischen Analysen der Bedingungen, Mechanismen und Konsequenzen des Nationalsozialismus zu; Fragen nach Recht und Unrecht, Schuld und Sühne wurden existenzialistisch-humanistisch umgangen, psychologisch in Liebesgeschichten aufgehoben oder durch Appelle an christliche Vergebung abgelenkt. Das deutsche Volk erschien als passives und leidendes Opfer der Nazis, Hitler und seine Kumpane als die Schuldigen – eine Reaktion, die im Alltagsbewusstsein unfreiwillig durch den Nürnberger Prozess, wo angeblich alle Schuldigen bestraft wurden, noch verstärkt wurde.«

²³⁰ Seeßlen (1990: 343). /

Vgl. noch einmal Kreimeier (1985: 304): »Im bundesdeutschen Film dieser Jahre gibt es einen nachgerade bestürzenden Paradigmenzwang: das betrifft die parfümierten Milieus und das wie aus Schnittmusterbogen zusammengesetzte Figurenarsenal ebenso wie die romanhaften Konflikte und die erklügelte Art und Weise, wie sie geknüpft und aufgelöst werden. Es betrifft die Dekorationen ebenso wie die schauspielerischen Mittel, die durchweg dem im bürgerlichen Theater entwickelten Repertoire der Charakterdarstellung entstammen, im Film jedoch verschliffen und zu Mitteln oberflächlicher Typisierung degradiert werden. Stereotypisierungen dieser Art sind zwar ein Kennzeichen des Films überhaupt - ohne sie wäre das Starwesen und der von ihm geschaffene ästhetische Kanon nicht denkbar -; doch im deutschen Film der fünfziger Jahre werden unglücklicherweise die Klischees, die der Gesellschaftsfilm der UFA schon hervorgebracht hatte, noch einmal überarbeitet und zurechtgestutzt - dies alles in einem äußerst engen geistigen Rahmen, der international dem Film der Bundesrepublik den Ruf tiefster Provinzialität eingetragen hat.«

²³¹ Vgl. Kaes (1987: 23).

2.5.1 Die Milieubestimmtheit der Heimatfilmwelt

Wie Willi Höfig nachgewiesen hat, ist der bundesdeutsche Heimatfilm der 1950er Jahre durch seine klassische Milieubestimmtheit geprägt.

Dies bedeutet, dass ihm ein relativ stereotypes und nur selten variiertes Handlungsarsenal zur Verfügung steht. Auch die typisiert dargestellten Figuren – der Dorfrichter, der Förster, der Bauer, der Bürgermeister – werden durch die Milieubestimmtheit beeinflusst.

Nicht psychologische Motivationen bedingen den Ablauf der Ereignisse, vielmehr erwächst die Handlung aus der Verbindung von Mensch und Milieu. Die Figuren handeln nicht, sie werden dem Geschehen ein- oder untergeordnet.²³²

»Das H-System [Heimat-System; D.B.B.] ist ein Milieu-System im weitesten Sinne: Es liefert die örtliche und emotionale Bestimmung des Geschehens und ihre Wertung; es schließt inhaltliche Kategorien aus und bevorzugt andere, es entscheidet über die Art der Präsentation des Geschehens, indem es dieses in topisch bestimmte, austauschbare Signale zerlegt.«²³³

2.5.2 Antagonismen in der Welt des Heimatfilms

Das heimatliche erfährt im städtischen Milieu seine Kontrastierung, so wie der Heimatfilm im allgemeinen über antithetische Muster charakterisiert wird.

Dabei gilt es jedoch festzuhalten, dass beide Milieus komplementär ein und demselben Wertesystem angehören.²³⁴

Der Darstellung unberührter, unversehrter Natur und einer synthetischen, idyllisierten Landschaft steht die zerstörte Stadtkulisse gegenüber, der Betonung des Heimatlichen die Schilderung der Heimatlosigkeit nach Kriegsende in den Städten, dem sündigen, gehetzten Stadtmenschen der rechtschaffene Bauer, der zerstörten Wirklichkeit eine zeit- und historienlose heile Welt etc..

²³² Vgl. Höfig (1973: 43). / So wird der Einzelne von seiner Verantwortung entbunden, das Schicksal als diffuse (All-)Macht eingesetzt.

²³³ Höfig (1973: 387).

²³⁴ Vgl. ebenda (386): »Das Bild der Heimat und damit das der positiv bewerteten Seite der HF-Welt [Heimatfilm-Welt; D.B.B.] wird aus dem Gegensatz zur Fremde entwickelt. Fremde, das kann heißen: die exotische Welt, Afrika, Amerika; das kann aber auch heißen: die Stadt, besonders die Großstadt. Der Gegensatz von ländlicher Heimat und städtischer Fremde wird dabei unabhängig von der ernsten oder heiteren Grundhaltung des Films moralisch gewertet. Nicht jedes Übel im Heimatfilm schlechthin kommt aus der Stadt - aber wenn das Filmgeschehen auf den Gegensatz von Stadt und Land aufbaut, wird die Stadt eher negativ bewertet, die ländliche Heimat immer positiv. Es ist ein Gegensatz der Lebensform, der Einstellung des Menschen zur Welt; entscheidend ist, dass der Mensch in der Heimat einen festen Platz im gesellschaftlichen und geistigen Gefüge besitzt oder findet, während die städtische Fremde das Reich der Chancen und Möglichkeiten ist (wirtschaftlicher, gesellschaftlicher, erotischer), aber auch das der Gefährdung, eine Welt, die selbst ungefestigt ist, deren Bewohner nicht nach den Regeln von Sitte und Brauch handeln und in der die Menschen ihren festen Bezugspunkt aufgeben oder verlieren. Die Stadt ist deshalb noch nicht die Gegenwelt; zwischen ihr und der bäuerlichen Heimat gibt es Korrespondenzen.«

Ähnlich wie die Stadt fungiert auch Amerika bzw. das Leben in Übersee, kurz: die Fremde, als Konterkarierung des heimatlichen Lebens.

Weitere „Hauptthemen“, die im Heimatfilm verhandelt werden und in den meisten Fällen im Happy-End aufgehoben werden, sind: Konflikte der Generationen, Konflikte zwischen Gestern und Morgen, Konflikte zwischen Kapital und Natur, Konflikte zwischen Frau und Mann, Konflikte zwischen religiös-emotionaler Welterfahrung und Materialismus, Konflikte zwischen Zivilisation und Sinnlichkeit etc..²³⁵

2.5.3 Der Heimatfilm als heile Welt?

Anders als der Bergfilm der Weimarer Republik oder der „Prä-Heimatfilm“ (Seeßlen) des Dritten Reichs spiegelt der Heimatfilm der Nachkriegszeit nur vermeintlich „heile Welten“ vor.²³⁶

Auch wenn er die Vergangenheit nicht explizit thematisiert – der Heimatfilm kennt weder den Nationalsozialismus noch die kausalen Verbindungen von Ursache und Wirkung, keine Täter und keine Schuld, im Heimatfilm gibt es nur Opfer – schwelen unter der Oberfläche Konflikte, lassen sich anhand der durcheinander geratenen Familienstrukturen, Geschlechteridentitäten und Rollenbilder, anhand der Konflikte zwischen Söhnen und Vätern, zwischen Männern und Frauen, Subtexte identifizieren, die auf Bewusstsein und Wirklichkeit in Epoche und Gesellschaft schließen lassen.

Insofern ist der Heimatfilm nicht nur reines Fluchtmedium in eine idyllische Scheinwelt, sondern gleichzeitig Seismograph für die Zustände in der jungen Bundesrepublik, die sich weder ihrer schuldbeladenen unmittelbaren Vergangenheit, noch ihrer Gegenwart stellen konnte und stattdessen den Blick ins Ungefähre wandte.

²³⁵ Vgl. Seeßlen (1990: 359).

²³⁶ Vgl. ebenda (347): »Die Erzählweise der Filme ist nicht eine ruhige und bedächtige Darstellung ewig klarer Verhältnisse, eines Friedens zwischen Mensch und Natur, irgendeiner Selbstverständlichkeit [...]. Vielmehr ist hier alles mehr oder weniger hysterisch, panisch entfremdet. Der Heimatfilm handelt von der Beziehung zwischen der Heimat und dem Neuen, dem Fremden, und es wird nicht etwa der Sieg der einen oder der anderen Seite, nicht der geschichtslos natürlichen Heimat und nicht der technologisch und ökonomisch avancierten Moderne, sondern so etwas wie ein Kompromiss, eine neue Einheit in der Widersprüchlichkeit gezeigt. Der Heimatfilm ist eines der Genres, die am sensibelsten auf das Wirtschaftswunder, die Kapitalisierung, Demokratisierung und Maschinisierung der fünfziger Jahre reagieren. Sein utopisches Ziel ist ein Gemütszustand, in dem man gleichzeitig reaktionär und modern sein konnte.«

2.5.4 Rollenbilder im bundesdeutschen Heimatfilm

In der Vermittlung von Identitätsangeboten stellt der Heimatfilm konservative und reaktionäre Muster zur Verfügung. Ehe und Familienleben gelten als Heilsversprechen und stellen die Bewältigung individueller und historisch-gesellschaftlicher Konflikte in Aussicht.²³⁷ Patriarchalische Rollenstrukturen werden reinstalliert, die emanzipierte Frau in ihre dienende Rolle zurückgedrängt.

»Das Drama, das der Heimatfilm erzählt, ist die Zähmung dieser Frau, ihre Rückführung und Restauration in den Vorkriegszustand (denn es ist nur zu deutlich, dass die Untugenden dieser Frauen aus dem Kriegsgeschehen stammen, wo die Männer Kontrolle verloren). [...] Neben den Sekretärinnenfilmen beschreibt [...] kein Genre so präzise die Rolle der Frau im Wirtschaftswunder, der zwei Gesichter abverlangt werden, beide strahlend, das eine bestätigend auf den faschistischen Mann gerichtet, der immer noch dumpf faschistisch sein möchte, und das andere dem Geld, der Modernisierung der Korruption der Industrialisierung zugewendet.«²³⁸

2.5.5 Synthetische Landschaften und Zeiten

In der Präsentation regionaler Besonderheiten, seien es mundartliche Ausprägungen, die hier häufig in Form einer unspezifischen Kunstsprache vor allem „Dialekt“ symbolisieren sollen, seien es konkrete Landschaften, die zum Ausdruck kommen, bietet der Heimatfilm der Nachkriegszeit nur vorgespiegelte Authentizität an.

Da die Natur ohnehin nur Kulisse oder Mythos²³⁹ darstellt, ließe sich das Alpendrama ebenso gut in der Heide inszenieren.²⁴⁰

²³⁷ Vgl. Fiedler (1995: 43).

²³⁸ Seeßlen (1990: 353f.). / Mehr zur Rolle der Frau im Heimatfilm ebenfalls bei Seeßlen (1990: 249f.): »Das was ich einmal vorläufig den Mythos der natürlichen Frau nennen möchte, ist ein weibliches Wesen, das aus drei paradoxen Eigenschaften zusammengesetzt ist: Es hat mit Geschichte und Politik nichts zu tun gehabt und weiß daher nichts von der faschistischen Schuld der Männer. Es verkörpert dennoch ein faschistisches Ideal: es überlässt den Männern die Rituale von Politik und Geschäft, um zur gleichen Zeit Ideologie und Mythos zu vermitteln, wie es Männer kaum könnten. Und es ist eine treibende Kraft der Modernisierung, erkennt und akzeptiert die Zeichen der Zeit sehr viel schneller als die Männer, bestätigt aber zugleich deren ehrbare Rückständigkeit. Die ideale Frau des Heimatfilms betreibt zugleich die Modernisierung der Ökonomie und die Restauration der Ideologie. Sie wischt den Zweifel der Männer fort und vergibt ihre Sünden. Sie selbst repräsentiert semiotisch so viel Natur, dass die ökologischen Aggressionen gegen die Natur immer noch als Akte der Zivilisierung erscheinen. Die ideale Frau des Heimatfilms emanzipiert sich in einer Rolle der Reaktionen, sie führt die Bücher des Fortschritts, wischt alle Widersprüche fort.«

²³⁹ Vgl. ebenda (351): »Die Natur ist das Paradox sozialer Zeichen; sie kommt daher in einer wilden, zufälligen, abenteuerlichen Weise in Heimatfilmen nicht vor, sondern stets nur als Spiegelung sozialer, hierarchischer Dramen. Weil sie nie großartiger sein kann als die Menschen die in ihr und vor ihr agieren, erhält sie nicht einmal den Wert, den sie in der Romantik hat, nie ist sie grotesk oder fragwürdig. Der Berg ist dazu da, dass ihn einerseits Menschen erklimmen, die dazu befähigt sind, und andererseits Menschen, die dazu nicht befähigt sind, zum Staunen zu bringen - was zu beweisen war; der Hochwald ist dazu da, dass das Prinzip der Ordnung, und das Prinzip der Anarchie, der Jäger und der Wilderer ihren Streit austragen, den listigerweise keiner von ihnen gewinnen kann. Mit anderen Worten: die Natur im Heimatfilm ist die Folie für Konflikte der Zivilisierung; die Natur zerfällt in das Ewige und Unantastbare, aus dem man Postkarten macht, und in das gefälligst zu Ordneende und zu Bewirtschaftende, das in der Flurbereinigung dieser Jahre den Beginn der ökologischen Katastrophe einleitet.

Wo es um die Vermittlung regionalspezifischer Orte geht (besonders verbreitete Sujets waren der Schwarzwald, die Heidelandschaft oder Gebirgsregionen) zeigen die Heimatfilme darüber hinaus keine realen Landschaften sondern künstlich ins Rührselige emotionalisierte Mischlandschaften, quasi konstruierte „Heimaten“, synthetisch-idealisierte Traumbilder²⁴¹, werden »Naturlandschaften und regionale Mentalitäten in pittoresken Bildensembles ausgemalt zu Ferienlandschaften, die nur mehr die Bühne einer binnenexotischen Schau aus Trachten, Bräuchen, Festen und regionaler Küche bilden. Filmwirtschaft und Ferienindustrie arbeiten längst Hand in Hand. Auf Speiseplänen und an Heimatabenden wird dem Touristen >die Region zum Film< vorgeführt: Die Wirklichkeit scheint Züge des (filmischen) Bildes anzunehmen. Andererseits ist auch eine positive Wirkung unbestreitbar: Der Ferienfilm als eigene Variante des Heimatfilms trägt in den fünfziger Jahren wesentlich dazu bei, dass Ziele und Muster des Urlaubsverhaltens popularisiert und letztlich damit auch demokratisiert werden.«²⁴²

Obwohl der Heimatfilm eine gewisse Zeitbezogenheit aufweist – er steht zwischen Tradition und Fortschritt, was sich auch in den Figurenkonstellationen, in den Generationskonflikten und selbstverständlich immer wieder am Thema der oft handlungsleitenden Liebe und Heirat (die Botschaft lautet hier: »Bewahrung der familiären Bindungen, der Bodenständigkeit, des traditionellen Lebensentwurfs – Wertekonservativität und Wertekontinuität in einer sich wandelnden Welt«²⁴³) niederschlägt – eignet ihm eine gewisse Historienlosigkeit²⁴⁴, was dadurch verdeutlicht wird, dass er die Vergangenheit nur sehr implizit thematisiert.²⁴⁵

»Wichtig ist allein, wieder festen Boden, >Heimatboden< unter den Füßen zu spüren, so wie die Flüchtlinge, die auf ihren Treffen und Festen immer zugleich zwei >Heimattränen< in den Augen haben: Abschiedstränen für die alte, Freudentränen über die neue Heimat. Dabei ist es angesichts der spannungsvollen Aufnahme der Flüchtlingsströme im Nachkriegs-Westdeutschland ja zunächst erstaunlich, wie oft das Flüchtlingsschicksal im Mittelpunkt der Filmhandlung steht.

In den Liebesgeschichten der Heimatfilme spiegelt sich so etwas wie eine mythologische Lust an der Flurbereinigung als sozialem Sieg über die Natur, die die Provinz vordem nur so schlecht und recht ernährt hat. Es verdrängt dabei unter anderem die kollektive Erinnerung an Armut.«

²⁴⁰ Vgl. Kaschuba (1990: 839).

²⁴¹ Vgl. Höfig (1973: 74f.). / »Die Szene im Heimatfilm ist synthetischer Natur. Sie besteht aus einem vorgeprägten Milieu, das das ebenfalls schematische Geschehen stützt und mit ihm in dramaturgische Wechselwirkung treten kann. Doch sind ‚Narzissenwiese‘, ‚Silberwald‘ und ‚Heidesee‘ dabei nichts weniger als theatralische Prospekte.« Ebenda (183).

²⁴² Kaschuba (1990: 840).

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Vgl. Höfig (1973: 74): »Die deutlich bezeichnete Vergangenheit kommt ebenso wenig vor wie die fest umrissene Gegenwart.«

²⁴⁵ Vgl. Seeßlen (1990: 348): »Der Heimatfilm verunmöglicht einerseits die Darstellung eines unerwünschten Teils der eigenen Geschichte, schafft somit eine Art ästhetischer Verdunkelung; in der Sprache des Heimatfilmes gibt es kein Wort für Faschismus und kein Wort für historische Schuld. Und er schafft andererseits einen permanenten Fluss von Bildern, die eine tiegreifende Wandlung der Gesellschaft, die nicht als politisch, sondern als natürlich empfunden werden soll, begleitet.«

Ein so alltagsnahes und bedrängendes Thema widerspricht dem Grundrezept seichter, trällernder Unterhaltungsfilme – sofern das >Heimatproblem< in diesem Stoff tatsächlich ernsthaft aufgearbeitet wird. Darauf freilich wird wohlweislich verzichtet: Die Existenz- und Integrationsprobleme der Neuankömmlinge bleiben strukturell eher verdeckt, sie lösen sich >menschlich< in Liebe und gemeinsamem Vergessen.«²⁴⁶

Wie sich hier bereits andeutet, werden gesellschaftspolitische Probleme im Heimatfilm häufig in einen individuellen, „kleineren“ Rahmen überführt, womit sich die Konflikte auf einer personalisierten „abgeschwächten“ Ebene leichter verhandeln und lösen lassen.

2.5.6 Sechs mythologische Aufgaben des bundesdeutschen Heimatfilms

Um die dargestellten Aspekte des Heimatfilms Revue passieren zu lassen und auf eine relativ einfache Formel zu bringen, möchte ich auf die sechs „mythologischen Aufgaben“ verweisen, die Georg Seeßlen für den deutschen Heimatfilm benannt hat. Diese sechs Aufgaben bestehen erstens in der »Herstellung von gesellschaftlicher und kultureller Kontinuität unter Ausklammerung oder ‚Umschreibung‘ der ‚verbotenen‘ Themen«, zweitens in der »mythische[n] Bewältigung einer heftigen und Opfer kostenden Umwandlung einer ‚alten‘ Industriegesellschaft und einer alten Agrargesellschaft in eine moderne Industriegesellschaft«, drittens in »Wunscherfüllungen in der moralisch am wenigsten anstößigen Art: Essen, Trinken, große Autos, Konsum, Ferien, sozialer Aufstieg und technologischer Fortschritt«, viertens in der »Bewältigung und Strukturierung der über die Krise sich neu formierende[n] Familie und der Integration der unvollständigen Familien, eine Fortsetzung des Krieges in der Familie«, fünftens in der Reinstallation des alten (patriarchalischen) Systems und schließlich sechstens in der Propagierung eines „dritten Weges“, der weder das Alte (»das ‚nahtlose‘ Anknüpfen an die Nazizeit, der man bloß die Symbole und das Machtpotential genommen hatte«) noch ausschließlich das Neue (»die Utopie eines wirklichen demokratischen Neuanfangs«) war, sondern ein Kompromiss aus beidem.²⁴⁷

Im Sinne einer konkreten Veranschaulichung der beschriebenen Merkmale, soll mit *Grün ist die Heide* abschließend einer der erfolgreichsten Heimatfilme der Nachkriegszeit analysiert werden.

Wie bei zahlreichen Heimatfilmen der Nachkriegsperiode handelt es sich auch bei *Grün ist die Heide* von Hans Deppe (1951) um ein Remake, das bereits 1932 von Hans Behrendt zum ersten Mal verfilmt wurde und 1974 unter der Regie von Harald Reinl mit Roy Black und Monika Lundi in den Hauptrollen wieder belebt wurde.

²⁴⁶ Kaschuba (1990: 840).

²⁴⁷ Vgl. Seeßlen (1989: 140).

Neben *Schwarzwaldmädel* (1950, Regie: ebenfalls Hans Deppe) und *Der Förster vom Silberwald* (1955, Regie: Alfons Stummer) steht *Grün ist die Heide* paradigmatisch für ein gesamtes Genre.

In nur leicht abgewandelter Form griffen die späteren Heimatfilme immer wieder auf die Grundmuster von *Schwarzwaldmädel* oder *Grün ist die Heide* zurück.

2.5.7 Notizen zu Hans Deppes *Grün ist die Heide* (1951)

Sowohl der Regisseur Hans Deppe, der in den 1930er Jahren als Schauspieler begann und im Dritten Reich zahlreiche Unterhaltungsfilme drehte, wie auch Bobby E. Luthge, Autor unzähliger Filme unter den Nationalsozialisten (in erster Linie war Luthge für Unterhaltungsfilme verantwortlich, 1933 verfasste er jedoch das Drehbuch zu *Hitlerjunge Quex*), aber auch Rudolf Prack und Sonja Ziemann (um nur einige der beteiligten Schauspieler zu nennen) hatten ihre Karrieren bereits vor 1945 begonnen und verdeutlichen einmal mehr die vorherrschende Kontinuität im deutschen Nachkriegsfilm.

In *Grün ist die Heide* wird die Frage nach „Heimat“ (- im Kontrast zwischen alter und neuer „Heimat“ -) vor dem Hintergrund der Vertriebenenthematik gestellt.

Dabei handelte es sich angesichts der Eingliederung von ca. zehn bis vierzehn Millionen aus dem Osten geflohener Menschen in die Bundesrepublik Deutschland um ein aktuelles Thema. Die Handlung ist schnell umrissen: Der ehemalige ostdeutsche Gutsbesitzer Lüder Lüdersen (Hans Stüwe) hat nach der Vertreibung aus dem Osten und dem Verlust aller Besitztümer mit seiner Tochter Helga Lüdersen (Sonja Ziemann) bei seiner Schwester und ihrem Mann auf deren Schloss in der Lüneburger Heide eine zweite „Heimat“ gefunden.

Während sich die kleine mutter- bzw. partnerinnenlose Restfamilie²⁴⁸ scheinbar glücklich integriert hat (Helga arbeitet in der Dorfapotheke; Lüdersen ist am Stammtisch der Dorfhonoratioren ein gern gesehener Gast), treibt ein Wilderer in der Heide sein Unwesen. Der junge Förster Rainer ist ihm auf der Spur.

Als Kontrast zum heimatlichen Milieu fungiert in *Grün ist die Heide* ein Wanderzirkus, der für einige Tage seine Zelte im Dorf aufgeschlagen hat. Personifiziert wird das fremde Milieu insbesondere durch die ehemalige Schulfreundin Helgas, Nora von Buckwitz, die als reitende Artistin im Zirkus auftritt und nach Amerika auswandern möchte, und durch den Tierwärter Pistek, der über keinen Pass verfügt und deshalb umso zwielichtiger erscheinen soll.

²⁴⁸ Vgl. Fußnote 211. In *Grün ist die Heide* gibt es – wie häufig übrigens – keine Hinweise auf den Verbleib der Mutter. Höchstwahrscheinlich hat sie die Strapazen der Flucht nicht überstanden oder ist ein Opfer des Krieges geworden.

Eine dritte Personengruppe wird durch drei durch die Heide ziehende, fröhliche Landstreicher markiert, die in ihrer Doppelfunktion als lustige Clowns und Musiker für Heiterkeit und rührselige Emotionalität sorgen.²⁴⁹

In den Figuren der Landstreicher wird die materiell eingeschränkte Lage der Bevölkerung in der Nachkriegszeit indirekt angedeutet, jedoch nicht existenziell veranschaulicht. Die drei Vagabunden haben aus ihrer Not vielmehr eine Tugend gemacht: nie sind sie um einen kecken Spruch verlegen, ernsthafte Probleme werden komödiantisch überspielt. »Was wir zum Leben brauchen, das haben wir ja«, wird einer der drei im Verlauf des Films äußern. Sie sind das gute Gewissen der Heide, arm aber sympathisch, könnte eine zugespitzte Charakterisierung lauten.

Bereits nach wenigen Minuten stellt sich heraus, dass es sich bei dem Wilderer um Lüder Lüdersen handelt. Zwar gelingt es Förster Rainer zunächst noch, seine Spur zu verfolgen, doch verliert er diese unterwegs.

Vor dem Schloß der Lüdersens begegnet er der hübschen Helga zum ersten Mal, doch sie kann oder will ihm nicht behilflich sein. In einer Debatte zwischen Helga und ihrem Vater, die mittlerweile über die Machenschaften ihres Vaters im Bilde ist, entpuppt sich das eigentliche Problem, das Lüdersens Delikt zugrunde liegt.

Zur Verdeutlichung sei hier das Gespräch zwischen Helga und ihrem Vater auszugsweise wiedergegeben: Helga: »Warum tust du das?« / Lüdersen: »Ach, das verstehst du doch nicht.« / Helga: »Lass dich doch einladen zur Jagd, aber...« / Lüdersen: »Einladen... Um dann mal einen kümmerlichen Bock schießen zu dürfen, vielleicht einmal im Jahr!« / Helga: »Vater, bedenke doch, wir sind doch hier nur zu Gast. Es geht uns doch gut. Wenn das heraus kommt...« / Lüdersen: »Gut geht's uns hier? Geduldet sind wir hier gerade. [...] Warum darf man kein Mensch mehr sein, nur weil man alles verloren hat!

²⁴⁹ Vgl. hier Willi Höfig (1973: 388) in Bezug auf die Funktion der Musik bzw. Lieder im Heimatfilm: »Rührend wirkt sie [die Musik im Heimatfilm; D.B.B.], indem sie der Scheinbegründung rational nicht zu erklärender Handlungen und der Scheinharmonisierung von heterogenen und disparaten Geschehens- und besonders Milieusplittern dient: Die Uneinheitlichkeit des Ortes und der Handlung wird ‚übersungen‘, ‚zugesungen‘. Diese Vorherrschaft des musikalischen Elementes rückt den Heimatfilm in die Nähe des Revuefilms, von welchem er oft Bestandteile entlehnt.« / Höfig (1973: 299): »Die Lieder im Heimatfilm enthalten unrealistische, stilisierte Details von topischem Charakter, die die nächsten Assoziationen des Rezipienten betätigen. Diese führen auf Emotionen; aber die ausgelösten Gefühle sind unbestimmt und richtungslos. Das Gefühl selbst wird zu einem Wert, wie in der Betonung des Ästhetischen das H-Lied [Heimat-Lied; D.B.B.] selbst zu einem Gefühlssignal werden kann, bei dem der vermittelte Inhalt nicht mehr wichtig ist. Weil diese Lieder als Gefühls- und Geschehenssignale wirksam werden, sind sie nicht beiläufig, keine Schmuckformen, sondern überliefern als substantielle Elemente die eben in der allgemeinen Emotionalität bestehende Aussage einer Filmszene. Das Lied ist ein Teil des H-Systems [Heimat-Systems; D.B.B.] - wir können Artur Maria Rabenalt zustimmen, der den Heimatfilm als ‚triviales Singspiel‘ bezeichnet hat.« Die Musik erfüllt also eine doppelte Funktion: einerseits dient sie zur sentimental aufgeladen des Geschehens, andererseits trägt sie in dramaturgischer Hinsicht dazu bei, ansonsten unverbundene Aspekte des Geschehens miteinander in Verbindung zu bringen.

Nur wenn ich draußen im Wald bin, in der Natur, dann vergesse ich wenigstens alles Elend. Dann habe ich das Gefühl, es ist mein Wald, es sind meine Tiere. Es ist nicht nur Jagdfieber, glaube mir, Helga, aber... Ach, du verstehst mich ja doch nicht.«



Abbildung 6:
Vater und Tochter Lüdersen teilen nicht dieselbe Auffassung hinsichtlich ihrer neuen Heimat.



Abbildung 7:
Lüder Lüdersens Wilderei ist die Externalisierung der Wunde, die aus seiner Vertreibung resultiert.

Wie Michael Grisko treffend bemerkt, wird die Wilderei²⁵⁰ in diesem Film nicht als »ökonomischer Zugewinn und damit als gesellschaftlicher Konflikt verstanden, sondern als eine den alten Lüdersen überkommene und nicht steuerbare Reaktion auf den heimatlichen Landverlust [...] und damit als individuelles psychologisches Problem eingeführt. Diese Thematisierung gesellschaftlicher Konfliktfelder auf der Basis individueller Probleme ist charakteristisch für den Heimatfilm [s. oben; D.B.B.], denn eine derartige Anlage entbindet die Dramaturgen von einer diskursiven Problemlösung und vor allem von der Darstellung einer gesellschaftlichen Entwicklung. Zudem sind Lösungen möglich, ohne eine kritische Aufarbeitung der eigenen Geschichte zu leisten und möglicherweise das Thema der (Kollektiv-)Schuld [...] zu streifen.«²⁵¹

²⁵⁰ Die Wilderei war ein beliebtes und immer wieder auftauchendes Paradigma in den Heimatfilmen. Später, im Neuen Heimatfilm, dort allerdings abgewandelt, da aus der existenziellen Not geboren, findet sich das Thema zum Beispiel in Reinhard Hauffs *Mathias Kneissl* wieder.

²⁵¹ Grisko: Michael: Von röhrenden Hirschen und fischen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er-Jahre, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, S. 68.

Damit ist einer der Grundkonflikte des Films gedeutet. Lüder Lüdersen wütet gegen die Wunde, die aus seiner Entmachtung, der Vertreibung und dem Verlust seines Besitzes resultiert. Die Wilderei ist die Externalisierung seiner Verletzung.²⁵²

Helga nimmt ihrem Vater das Versprechen ab, nicht mehr zu wildern, doch bei einer der nächsten Gelegenheiten geht dieser wieder in den Wald.

Diesmal eilt Helga ihm nach und trifft in der Heide auf den jungen Förster Rainer, der dem Wilderer auflauert. Rainer ist Helga dort am selben Tag bereits einmal begegnet und verliebte sich dabei in sie. Das Aufeinandertreffen zwischen Helga und Rainer führt eines der Grundthemen des Heimatfilms ein: die Liebeshandlung. Sie ist elementarer Bestandteil des Genres und entpuppt sich häufig zunächst als ein mit Hindernissen verbundenes Drama, bevor die Liebenden am Ende des Films zueinander finden.

»Typisch für die Gestaltung der Beziehung im Genre des Heimatfilms ist es, dass es keine Entwicklung der Liebe gibt. Auch verbalisierte psychologische Gründe, die Hinweise auf die Attraktivitätsattribute des gewählten Partners geben, fehlen.«²⁵³

Mit dem Einsetzen der Liebeshandlung gewinnt auch der Konflikt zwischen Förster Rainer und Lüder Lüdersen eine zusätzliche, grundlegendere Ebene. Fortan stehen sich in den beiden Kontrahenten nämlich nicht mehr lediglich Förster und Wilderer, also Held und „Bösewicht“²⁵⁴, gegenüber, sondern auch Vater und zukünftiger Ehemann, der um die Tochter wirbt.



Abbildungen 8 & 9:
Die Konflikte der Figuren gruppieren sich in
Dreiecken zwischen Vater, Tochter und Verehrer.

²⁵² Vgl. Bliersbach (1985: 39).

²⁵³ Grisko: Michael: Von röhrenden Hirschen und fischen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er-Jahre, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, S. 68.

²⁵⁴ »Schmuggel und Wildern richten sich gegen den H-Helden [Heimat-Helden; D.B.B.], der als Förster, Jagdgehilfe usw. der Repräsentant des übertretenen Gesetzes, zugleich aber der Vertreter der natürlichen Ordnung der Dinge ist, die der Schmuggler oder Wilderer durch einen Angriff auf ihn stört, indem er eigennützige Ziele verfolgt.« Höfig (1973: 330f.).

In diesem Fall ist hier Helgas „Zwischenposition“ besonders aufgeladen, da sie ihren Vater nicht nur als loyale Tochter vor Verfolgung und Verhaftung schützt, während sie insgeheim den Förster liebt – sie dient also beiden Antagonisten - sondern, weil sie darüber hinaus die Lücke in der mutter- bzw. partnerinnenlosen Restfamilie schließen muss.

»Die westdeutsche Geschichte einer entstehenden Verliebtheit verkompliziert sich durch das deutsche Trauma. Denn Helga Lüdersen hat einen bedürftigen Vater. Bedürftige, gebrochene, entwertete, hilflose Väter, die Verlierer des zweiten Weltkrieges, die Beteiligten an der Nazi-Katastrophe: sie sind das wiederkehrende Thema westdeutscher Nachkriegsfilme. Deutsche Väter waren nie sonderlich präsentable Väter: von kleinbürgerlicher Ängstlichkeit und Verletzlichkeit, waren sie politisch mutlos und unterwerfungsbereit. Nach 1945 waren die deutschen Väter erneut nicht präsentabel. Diskreditiert, kehrten sie in ihre Familien zurück, in denen sie nur wenig zu melden [...] hatten. Deutsche Väter hatten sich schuldig gemacht. Die Scham darüber saß tief.«^{255 256}

In dem Moment, da sich Förster Rainer Helga in einem Kussversuch nähert, unterbricht ein Schuss die sich anbahnende Zärtlichkeit. Förster Rainer verfolgt den Wilddieb und richtet sein Gewehr auf ihn. Helga greift ihm in den Lauf und verhindert so, dass Rainer ihren Vater erschießt. Der Wilderer entkommt. Zu Hause überredet Helga ihren Vater, mit ihr in die Stadt (das „fremde“, im Heimatfilm negativ konnotierte Milieu) zu ziehen, um dadurch der drohenden Verhaftung und dem Gefängnis zu entgehen. Mit dem Plan einverstanden, verabschiedet sich Lüdersen auf dem Trachtenfest von den Honoratioren des Dorfes und bedankt sich bei Ihnen mit folgenden Worten: »Meine lieben Freunde, lassen Sie mich, bevor ich für immer von hier fortgehe, noch einige Worte zu Ihnen sprechen. Ich spreche nicht nur für mich allein, sondern auch für die vielen anderen, die hier bei Ihnen eine zweite Heimat gefunden haben. Nie werde ich die Tage vergessen, die ich bei Ihnen in der Heide sein durfte. In der Heide, die auch meine zweite Heimat geworden ist. Macht es den Menschen, die zu Euch geflüchtet sind, nicht schwer. Wer nicht von der Heimat weg musste, der kann es nicht ermessen, was es bedeutet, heimatlos zu sein. Ich weiß, wir sind ja manchmal auch nicht so gewesen, wie wir hätten sein sollen. Aber wir sind am härtesten gestraft. Wenn ich hier im Walde war, dann hab ich mich oft wieder wie zu Hause gefühlt. Die schöne Natur, sie hat mich hinweggetröstet, über das, was ich verloren habe. [...]

²⁵⁵ Bliersbach (1985: 39) /

Zum Vater-Sohn-Konflikt vgl. auch: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 86): »Die Frage nach der Schuld wird wie schon auf gesellschaftlicher Ebene auch in der Familie ausgeblendet, darf nicht gestellt werden. In den Familien, wo nun endlich demokratische Umgangsformen geübt werden müssten, werden wieder die alten patriarchal-autoritären Muster gelebt. [...] Im Heimatfilm wird die Versöhnung der Generationen sozusagen symbolisch vollzogen; am Ende sind die Generationenkonflikte beigelegt, häufig, indem auch der Vater doch noch ein Stück weit einlenkt und sich den Wünschen und der Liebe der Kinder nicht mehr in den Weg stellt. Trotz aller Querelen bleibt vor allem die Haltung des Sohnes – abgesehen von kleinen Auflehnungsgesten – doch immer respektvoll, und die fürsorglichen Absichten ebenso wie der gerade Charakter des Vaters werden hervorgehoben. Nicht ein Hauch von Schuld haftet diesen Vaterfiguren im Heimatfilm an.«

²⁵⁶ Das Misstrauen gegenüber den Vätern kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass sich der Vertreter der Sohn-Generation, hier Förster Rainer, schützend und für sie Partei ergreifend vor (seiner) Mutter Natur stellt.

Ich war nahe daran, mich selber zu verlieren. Aber durch Güte und Verständnis, wie sie mir hier entgegengebracht worden sind, habe ich mich wieder gefunden. Ich danke Ihnen. Ich danke Ihnen von ganzem Herzen für alles Gute, was ich hier erleben durfte.«

Nach den ergreifenden Worten Lüdersens spielt Nachtigall, einer der Landstreicher, auf seiner Gitarre für die Heimatvertriebenen und singt dazu das „Riesengebirgslied“, das an die verlorene schlesische „Heimat“ erinnern soll.²⁵⁷

»Ein Bild der Versöhnung entsteht, die Phantasie der nationalen Verschmelzung kommt auf: die Westdeutschen nehmen sich in der Heide an die Hand.«²⁵⁸

Lüder Lüdersen schlendert über den Festplatz und spaziert anschließend ein letztes Mal durch die Heide. Dort entdeckt er den wahren Wilderer: den Tierwärter des Zoos, Pistek, der darüber hinaus auch einen Polizisten erschossen hat. Als Lüdersen Pistek überwältigen will, zieht letzterer seine Pistole und schießt Lüdersen an. Sofort stürmen die Gendarmen aus dem Unterholz hervor, die sich dort versteckt hielten, um dem Wilddieb aufzulauern. Es gelingt ihnen, Pistek gefangen zu nehmen.

Endlich ist Lüdersen rehabilitiert – der Hintergrund für seine Vergehen und der Umstand, dass er zur Ergreifung des wahren Wilderers und Mörders, der im Gegensatz zu ihm aus niederen Motiven handelte (ihn interessiert nicht weder Jagd noch Trophäe, er tötet Tiere einzig und allein, um das Fleisch an die Zirkuslöwen zu verfüttern), wesentlich beigetragen hat, lässt alles andere in Vergessenheit geraten.

Der Förster drückt ein Auge zu. Der Umzug in die Stadt kommt nicht zustande, die Lüdersens bleiben in ihrer zweiten „Heimat“. Helga und Rainer finden nun endgültig zusammen, im letzten Bild des Films drängt sich kein Vater mehr zwischen das junge Paar.



*Abbildung 10:
Der deutsche Heimatfilm der
Nachkriegszeit hält die
Versöhnung des Paares bereit.
Die Dreiecke lösen sich auf, der
Vater wird suspendiert.*

²⁵⁷ In diesem Zusammenhang bemerkte Curt Riess (1977: 46) einmal sehr spitz: »Wenn man sich die deutschen Filme jener Zeit ansieht, so hat man das Gefühl, als seien nicht Millionen Menschen, sondern Millionen Mitglieder von Gesangsvereinen aus ihrer Heimat vertrieben worden.«

²⁵⁸ Bliersbach (1985: 43).

Förster Rainer entscheidet am Ende des Films den Loyalitätskonflikt Helgas zu seinen Gunsten. Und auch ein weiterer Gegensatz scheint zu Gunsten der „Heimat“ aufgelöst: Nora von Buckwitz, die Artistin und ehemalige Schulfreundin Helga Lüdersens kann aufgrund eines Reitunfalls die Reise nach Amerika nicht antreten und findet mit dem sie den ganzen Film über hofierenden Amtsrichter zusammen. Das Volksfest am Ende des Films²⁵⁹ hat also alle während des Films etablierten Konflikte (die Entdeckung des Wilderers und seine Überführung, die Liebe zwischen Helga Lüdersen und Förster Rainer sowie zwischen Nora von Buckwitz und dem Amtsrichter) einer Lösung zugeführt.²⁶⁰

Sicherlich gibt es verschiedene Sichtweisen auf den Heimatfilm der 1950er Jahre²⁶¹ - nicht abstreiten lässt sich jedoch, dass diese Filme mehr über den Zustand der jungen Bundesrepublik verraten, als sie auf den ersten Blick Preis zu geben bereit sind.

Für den Ferien- bzw. Touristenfilm, der sich mit der zu Beginn der 1960er Jahre einsetzenden Reisewelle etabliert, ist eine zunehmende Funktionalisierung als Werbeträger für die Urlaubsindustrie der „heimatlichen Landschaften“ besonders kennzeichnend.

Waren die in den Heimatfilmen der 1950er Jahre ohnehin eher dekorativen Landschaften Hintergrund für die Austragung existenzieller Konflikte um Liebe, Generationskonflikte und Verbrechen, wird die „Heimat“ in diesen Filmen immer mehr zur Kulisse und Erholungslandschaft für gestresste Großstädter degradiert:

»Heimat als Konvergenz von sozialer und natürlicher Ordnung erscheint in diesen Filmen zunehmend bedroht durch den Ansturm von Modernität; das Eindringen des Massentourismus in bis dahin relativ eigenständige Regionen erzeugt eine neue, kommerzielle Spielart des Genres: den Touristenfilm.

²⁵⁹ Vgl. Barthel (1986: 98): »Der Heimatfilm etablierte sich und entwickelte eine eigene Dramaturgie, deren wichtigsten Punkt der Produzent Kurt Ulrich in einem Satz zusammenfasste: ‚Also, merken Sie sich – die Konflikte dürfen immer erst nach dem Trachtenumzug aufgelöst werden!‘«

²⁶⁰ Willi Höfig (1973: 298f.) hat für das Volksfest folgende topische Bestandteile herausgearbeitet: »(1) Es vereinigt im Regelfalle alle Personen des Films. (2) Auf ihm trifft sich das Liebespaar. Steht das Fest am Ende des Heimatfilms, findet hier die Verlobung statt. (3) Es enthält musikalische Darbietungen von zweierlei Art: Tanzmusik meist ländlichen Zuschnitts, welche die angestrebte familiäre Stimmung unterstreicht und den Tanz auf dem Podium im Freien oder im Wirtshaussaal ermöglicht; daneben einzelne, als Show-Elemente angelegte ‚Nummern‘ oft sentimentalten Charakters, besonders ‚Heimat-Lieder‘. Das Volksfest kann durch Reihung dieser ‚Nummern‘ zur Musik-Show werden: Diese Form, in welcher Schauwerte ohne weitere dramaturgische Verbindung aneinandergereiht werden, kann dann nicht mehr, wie das Volksfest sonst, die Darstellung einer optimalen Heimat-Welt leisten. [...]«

²⁶¹ Während Klaus Kreimeier (1973: 105) den Trivial- bzw. Heimatfilm »der kapitalistischen Kinoindustrie [...] [als] eines der willfährigsten und wohlfeilsten Propagandainstrumente besonders reaktionärer Teile der Bourgeoisie [bezeichnet], deren Klassenpolitik er den Massen teils zu interpretieren, teils zu verschleiern hat«, betrachtet ihn Michael Grisko »auf der einen Seite als triviales Unterhaltungsgenre, auf der anderen Seite als sensiblen Seismograph der Nachkriegszeit [...], als Rückzugsgebiet gesicherter Werte [...] [die] den Ausgangspunkt für den Aufbau einer ‚neuen‘ industriellen und kulturellen Zivilisation [repräsentiert].« Vgl. Grisko: Michael: Von röhrenden Hirschen und fischen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er-Jahre, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, S. 71.

Die landschaftliche Unberührtheit der Provinz, die in früheren Filmen noch Wert an sich und Garant für gewachsene, soziale Strukturen war, bietet sich nun als im kapitalistischen Prozess zu verwertende, profitable Ware an.«²⁶²

Eine weitere Variante des Heimatfilms entwickelt sich in den 1970er Jahren mit dem Lederhosen-, Dirndl-, Jodl- bzw. Heimatsexfilm. In diesen Produktionen geht es in erster Linie um Sex in freier Natur oder vor uriger, landschaftlicher Kulisse, eingebettet in die haarsträubendsten, konstruiertesten Handlungen voller Klischees.

Klischeehaft wirken jedoch nicht nur die Handlungen, sondern auch die zu reinen Typen degradierten Figuren, die hier als „der Lederhosenmann“, „die Dirndlfrau“, „die Städterin“, „der Städter“, „der Italiener“ zur sprichwörtlichen Tat schreiten.²⁶³

Georg Seeßlen bemerkt zusammenfassend:

»Herb ausgedrückt: Der Dirndl-Film zeigt die Modernisierung Bayerns durch die Prostitution. Anders ausgedrückt: Der Bayern-Sexfilm zeigt Menschen, die auf die Verwandlung ihrer Kommunikationsformen reagieren, indem sie sie auf den direkten Waren- oder Sexualverkehr reduzieren. Und noch einmal anders gesagt: Der Jodel-Film bietet seinem Publikum als Belohnung dafür, dass man die Zerstörung der bodenständigen Kultur und Verkehrsformen akzeptiert, Sex an. Er legt, anders herum, den Schluss nahe, dass ein ungehinderter Zugang zu ‚freier‘ Sexualität nur über die Zerstörung/Verwandlung der eigenen Kultur zu erreichen ist.«²⁶⁴

Bis Ende der 1970er Jahre entstehen so mehrere Varianten des Heimatfilmgenres, die jedoch teils aufgrund der aufkommenden Konkurrenz, dem Fernsehen, teils aufgrund eines veränderten Freizeitverhaltens, das auf einmal weite Reisen möglich machte, nicht mehr die Popularität ihrer Vorgänger erreichten.

Trotzdem starb das Genre nicht aus: Heimatfilmserien und Ausstrahlungen älterer Filme im Fernsehen, oder die durch die Produktionsfirma „CTV 72“ herausgebrachten Remakes beliebter Stoffe in den 1970er Jahren machen dies deutlich, auch wenn nie mehr die kommerziellen Erfolge erzielt wurden, wie in den 1950ern.

²⁶² Fiedler (1995: 44) / Vgl. dazu auch Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 103): »Kam im dramatischen Heimatfilm der Fremde (meist ein Städter, ein Aussiedler oder ein Heimatvertriebener) in die Provinz, so hatte er dort mit Rückständigkeit, mit Unverständnis und mit verhaltener Ablehnung bis offener Aggression zu kämpfen. Diese Konfliktsituation barg in den ‚klassischen‘ Heimatfilmen [...] eine schier unerschöpfliche Quelle für Dramatik und Streit, für tragische Liebe mit und ohne Happy-End, auch für soziale Tragödien. Demgegenüber bieten die Touristenfilme hier eher komische bis rührselige ‚Problemstoffe‘ an. Der Fremde kommt nicht in die Provinz, um sich dort zu etablieren und eine Ersatzheimat zu finden. Er kommt als zahlender Kunde, der sich in intakter Landschaft ein Stück Erholung kauft. Heimat wird zur Ware, ihre Qualität besteht in ihrer landschaftlichen Unberührtheit und ihrer gesellschaftlichen Intaktheit, die in scharfem Gegensatz stehen zur zerstörten und zersiedelten, zur anonymen und hektischen städtischen Industrielandschaft.«

²⁶³ Vgl. Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 105).

²⁶⁴ Seeßlen (1982: 33).

2.6 Oberhausen 1962

Als der westdeutsche Heimatfilm der Nachkriegszeit seinen Zenit bereits überschritten hatte, formulierten auf den 8. Oberhausener Kurzfilmtagen 1962 26 Filmschaffende, die häufig durch Kurzfilme ihre ersten Erfahrungen gesammelt hatten, ihren Unmut über die gegenwärtige, unbefriedigende Situation im deutschen Kino und artikulierten mit dem berühmt gewordenen „Oberhausener Manifest“ ihren Anspruch auf ein neues Filmschaffen in der Bundesrepublik:

»Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden. [...] Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. [...] Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.«²⁶⁵

Mit diesen Worten – die freilich mehr auf Selbsteinschätzung, denn auf vorliegenden Produktionen beruhten und vor allem als filmpolitische Kampfansage zu verstehen waren, (sagte das Manifest doch nichts über inhaltliche und ästhetische Aspekte aus) - forderten die Unterzeichneten - zu denen u. a. auch Edgar Reitz gehörte - nach den kalkulierten und auf finanziellen Gewinn ausgelegten Filmdramaturgien des Nachkriegskinos kreative und ökonomische Unabhängigkeit für sich ein.

Vor dem Hintergrund, dass Deutschland weder über ein „cinéma de qualité“ wie Frankreich, noch über eine funktionierende und international anerkannte Filmindustrie wie die USA verfügte, keine Ausbildungsmöglichkeiten für den Nachwuchs existierten und die Filmindustrie durch die eiserne Hand der Altbranche verwaltet wurde, die den jungen Filmemachern ablehnend gegenüberstand, war der Impuls der Begründer des Jungen Deutschen Films ein mehrfacher: In ihrer Stoßrichtung wandten sich die Oberhausener nicht nur gegen die Produktionsverhältnisse und die versteinerte Ästhetik des »Zutatenfilms«²⁶⁶ und »Papas Kino«, sondern auch gegen die erfolgreich (in den Filmen) propagierten Verdrängungsleistungen der Elterngeneration.²⁶⁷

²⁶⁵ Prinzler/Rentschler (2001: 29).

²⁶⁶ Vgl. Reitz (o. J.: 12f.): »Dieser Begriff bezeichnet eine Gestaltungs- und Produktionspraxis, die auf nicht überprüften ‚Kenntnissen vom Filmpublicum‘ aufbaut. Der Gesamtprozess der Filmgestaltung wird dabei nach seinen äußeren Merkmalen zerlegt. Die Teile heißen: Stoff, Drehbuch, Autor, Dialogautor, Ausstattung, Besetzung (Stars), Regisseur, Kameramann, Schnitt, Farbe, Format etc. Das ‚Kino der Zutaten‘ entsteht dadurch, dass die Ingredienzien eines Films nach den Erfordernissen des Marktes addiert und zu einem Film zusammengestellt werden.«

²⁶⁷ Vgl. Brauerhoch (1991: 158f.).

In ihrer Abwendung von der nationalsozialistischen Filmtradition plädierten die Vertreter des angehenden Jungen Deutschen Films für kreative Selbstbestimmung und Subjektivität im künstlerischen Schaffen sowie für neue Verleih- und Produktionsformen, indem sie z.B. statt der typischen Produzent-Regisseur-Hierarchie den Autoren-Regisseur ins Feld führten, der als Urheber des Films die Gesamtverantwortung für den filmischen Prozess übernahm.²⁶⁸

Edgar Reitz hat die Absichten des deutschen Autorenfilms einmal folgendermaßen beschrieben:

»Der Autorenfilm richtete sich gegen alle Besserwisser, Verkäufer, Rezeptebäcker des Show-Business, gegen Produzenten, Verleiher, Dramaturgen, Anstalten, Profiteure, Karrieristen, Theoretiker, Kritiker, Entdecker, Förderer, Akademiker, gegen Studios, gegen Schminke, gegen Starwesen, gegen den Kulturbetrieb, gegen die Abhängigkeit von anderen Kunstrichtungen, wie Literatur und Theater, gegen Genres und Maschen, Saisonmoden, kurz, gegen all das, was den Film beherrscht, gängelt, unterdrückt, einspannt, benutzt, missbraucht. Aus diesem Geist des Protestes wurden die Filmemacher-Generationen, wurde der neue deutsche Film geboren. Der Anspruch, sich das Medium Film zum freien Gebrauch anzueignen, gegen alle Mächte und Widerstände, als Ausdrucksmittel einer individuellen, künstlerischen Vorstellungswelt, ist das Kennzeichen aller.«²⁶⁹

Maßgeblich beeinflusst war diese filmpolitische Bewegung dabei von der französischen *Nouvelle Vague* und ihrer „Politique des auteurs“. Gleichwohl handelte es sich beim „Oberhausener Manifest“ mehr um den Ausdruck des Willens, » [...] sich ideologiekritisch mit den Verhältnissen in der Bundesrepublik zu befassen und sozialkritisches Engagement an den Tag zu legen, als eines gemeinsamen künstlerischen Ausgangspunkts. Was bedeutete, dass der Junge Deutsche Film vor allem wusste, was er nicht wollte, weniger, wie dieser neue Film denn konkret aussehen sollte.«²⁷⁰

Trotz seines künstlerisch disparaten Ansatzes, seiner Vielfalt angesichts diverser kreativer Positionen, gab es im Jungen Deutschen Film und dem ihm ab Mitte der 1970er Jahre nachfolgenden Neuen Deutschen Film einen Konsens über ein Interesse an der Thematisierung der eigenen Vergangenheit:

»Deutsche Geschichte war nicht länger tabu, die zeitgenössische Gesellschaft der Bundesrepublik wurde kritisch durchleuchtet, die Angst vor den Bildern des eigenen Landes allmählich überwunden. Mitte der sechziger Jahre, nachdem der Eichmannprozess in Jerusalem und der Auschwitzprozess in Frankfurt einer weltweiten Öffentlichkeit die Greueltaten in den Konzentrationslagern vor Augen geführt hatten, und auch Anteil und Mitschuld der deutschen Intelligenz am Erfolg des Terrorregimes öffentlich diskutiert wurden, schien die Zeit reif für Filme, die sich mit der jüngsten deutschen Vergangenheit kritisch auseinandersetzten. Es gab wenig Vorbilder.«²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. ebenda (160). / Vgl. dz. auch: Reitz (o. J.: 121): »Macht über das Werk hat nur, wer auch das Geld verwaltet.«

²⁶⁹ Reitz (o. J.: 117).

²⁷⁰ Hartlieb (2004: 42).

²⁷¹ Kaes (1987: 17).

2.7 Der Neue Heimatfilm

Im Zuge des erstmals seit 1933 sich ereignenden Generationswechsel im deutschen Film, der sich künstlerisch, institutionell und personell vollzog, wurde mit der eigenen Geschichte auch das eigene Land, die Provinz, in den Blick genommen – freilich unter anderen Vorzeichen, als dies im klassischen Nachkriegsheimatfilm geschah.²⁷²

Dennoch kann man auch hier nicht von einer „Stunde Null“ sprechen, da sich die neuen Filmemacher häufig implizit auf den herrschenden Filmdiskurs bezogen, um sich von ihm abzusetzen.

Durch welche Kriterien allerdings das Genre der als „Neuer“, „Kritischer“, „Linker“ oder „Anti-Heimatfilm“ bezeichneten Produktionen sich charakterisieren lässt, bleibt ähnlich unbestimmt, wie die Auswahl der Filme, die dazu gezählt werden.

Denn einheitliche Einflüsse oder Genre-Merkmale weisen die Filme nicht auf, »folgt die Zuordnung von Filmen zum Neuen Heimatfilm oft nur partikularen Überschneidungen, wird aus punktuellen Gemeinsamkeiten in der Stoffwahl, aus der Verwendung ähnlicher literarischer Vorlagen oder aus Motivkonventionen abgeleitet.«²⁷³

Trotzdem hat Daniel Alexander Schacht in einer umfangreichen und genauen Studie den Versuch unternommen, aus der Analyse von fünf Neuen Heimatfilmen²⁷⁴ verbindende Merkmale abzuleiten, die eine Verallgemeinerung zulassen und somit als Kriterien für die genauere Beschreibung des Genres nützlich sein können.²⁷⁵

Zusammenfassend ergeben sich für Schacht als Gemeinsamkeiten das kritische Niveau der Filme²⁷⁶, ihr Rekurrenieren auf Regionalität²⁷⁷ sowie ihre häufig kontrastierende Auseinandersetzung mit dem Genre des klassischen Heimatfilms²⁷⁸.

²⁷² Vgl. Vogeler, Volker zit. nach: Palfreyman (2000: 35f.): »Wir haben den alten deutschen Heimatfilm an den Füßen aufgehängt und lassen Blut aus seiner Nase tropfen. Das politische Bewusstsein, um das wir uns bemühen, zeigt uns den Begriff ‚Heimat‘ doch in einem ganz anderen Licht als früher.« / Vgl. Vogeler, Volker zit. nach: Schacht (1991: 9): »Die Gegenwart war eine Wut im Bauch. Der Pariser Mai 1968 war schon weit weg, unsere Studentenrevolte war versandet und es gab noch Vietnam. – In unserem Kino war der Autorenfilm in eine Krise geraten. Wir hatten zu wenig Publikum. Wir suchten nach einem neuen Erzählkino und kamen auf den Heimatfilm. Bis dahin das erfolgreichste deutsche Kinogenre. Eine willkommene Lüge über die heile Welt. Wir nahmen das Genre und seine Mythen und stellten sie auf den Kopf bis das Blut kam. Für uns wurde Heimat der Boden für Rebellen, Märtyrer, Aufbegehrer, Nonkonformisten, Außenseiter.«

²⁷³ Schacht (1991: 28f.).

²⁷⁴ In die Analyse flossen ein: *Jagdscenen aus Niederbayern* (1969) von Peter Fleischmann, *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971) von Volker Schlöndorff, *Mathias Kneissl* (1971) von Reinhard Hauff, *Jaidler, der einsame Jäger* (1971) von Volker Vogeler und *Ich liebe dich – ich töte dich* (1972) von Uwe Brandner.

²⁷⁵ Vgl. Schacht (1991).

²⁷⁶ Vgl. ebenda (288): »Die Kritik der Neuen Heimatfilme zielt auf jene restaurativen Weltbilder, die in den fünfziger Jahren in der Bundesrepublik verbreitet waren – vorgeblich gesellschaftlicher Harmonie setzen sie Szenarien sozialer Defekte entgegen. Der gemeinsame Gegenstand des Widerspruchs zeitigt freilich kein

Als Zielpublikum identifiziert Schacht die „zeitgenössischen Antiautoritären“ und begründet dies mit den zahlreichen Äquivalenzen zwischen Film und Wirklichkeit: zwischen der Isolation der Filmhelden in der fiktiven und jener der antiautoritären Bewegung in der realen Welt der Bundesrepublik Deutschland.

»Zwischen sozialrebellischen Sympathieträgern in den Filmen und der zeitgenössischen Hypostasierung von ‚Geächteten und Außenseitern‘ (Herbert Marcuse) zum potentiellen Subjekt sozialer Emanzipation. Zwischen der spontaneistischen Unmittelbarkeit des anti-autoritären Aktionismus und der gleichsam ‚naturwüchsig‘ planlosen Auflehnung der Filmfiguren. Schließlich zwischen dem objektiven Scheitern der fiktiven und dem subjektiven der realen Aufbegehrer. Gleichwohl dienen die Helden der Neuen Heimatfilme nicht als Identifikationsfiguren. Gerade durch den souveränen Überblick, welche die Erzählperspektiven den Zuschauern erlauben, vermögen die Filme eine fiktive Mängelverarbeitung zu leisten: Sie ermöglichen einem resignativen, sich antiautoritär verstehenden Publikum, in der Rezeption ‚jenen die Treue zu halten, die ohne Hoffnung ihr Leben der Großen Weigerung hingegeben haben und hingeben‘ (Herbert Marcuse) - ohne dabei selbst in der Pose der Verweigerung verharren zu müssen.

Damit bieten die Neuen Heimatfilme zwar ein Rückzugspotential vor der komplexen bundesdeutschen Gegenwart in vermeintlich klarere Verhältnisse fiktiver Provinz-Welten. Und zugleich grenzen sie sich von Provinz pauschalierend als bloßem Bereich konservativ-traditioneller Enge ab. Rudimentär scheinen darüber hinaus aber bereits Ansätze eines neuen Regionalismus auf, der in den siebziger und achtziger Jahren als kritisches Konzept Bedeutung erlangt hat.«²⁷⁹

Dass aus der „Welle“ der Neuen Heimatfilme, so vielversprechend diese sich auch angedeutet hatten, nichts wurde und dass sie nur allzu bald versandete²⁸⁰, weil sie keine Publikumsmehrheit fanden, führt Schacht darauf zurück, dass sie nicht die Fragen der Mehrheit der Bevölkerung stellten und sich nicht an diese richteten.

einheitliches Niveau der Kritik: Teils ist sie existenzialisierend [wie in *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969) von Peter Fleischmann; D.B.B.], teils historisch [wie beispielsweise in *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971) von Volker Schlöndorff oder in *Mathias Kneissl* (1971) von Reinhard Hauff; D.B.B.] abgeleitet. Auch dabei wird allerdings die Mentalität der Helden oft abstrakt als überhistorisch gezeigt, die Negation bleibt insofern also unbestimmt.«

²⁷⁷ Vgl. ebenda (288 f.): »Regionalität liegt zunächst in den ländlich-provinziellen Handlungsorten der Filmwerke. Die tatsächliche regionale Referenz der Filme - die Unverwechselbarkeit des realen Niederbayern [dem Schauplatz von *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969) von Peter Fleischmann; D.B.B.] oder Oberhessen [Hier spielt *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971) von Volker Schlöndorff; D.B.B.] - bleibt für den Plot zweitrangig. [Wie bereits angemerkt wurde, funktionierte die Landschaft im klassischen Heimatfilm der Nachkriegszeit vor allem als synthetische Kulisse, deren regionale Besonderheiten nur aufgrund ihres „Schauwerts“ bzw. als idyllische Kulisse, als Hintergrund, vor dem sich das Geschehen entfalten konnte, von Bedeutung waren.; D.B.B.] Über diese räumliche Ebene hinaus äußert sich Regionalität auch im Denken der Figuren, die Beschränktheit des geografischen korrespondiert mit der des intellektuellen Horizonts. Solch geistige Enge ist zumeist als diffuser Traditionalismus des Landes gegenüber der Stadt beschrieben. Nur ansatzweise finden sich darüberhinaus Verweise auf Wunschinhalte, die nach Ernst Bloch als objektiv ungleichzeitig charakterisiert werden können.«

²⁷⁸ Vgl. ebenda (289): »Weitere Gemeinsamkeiten der fünf Filme liegen in ihrer Anknüpfung ans traditionelle Heimatfilm-Genre. Von dessen prägendem Einfluss zeugt die Kontinuität gemeinsamer Erzählkonzepte ebenso wie der Bruch, den die direkt entgegengesetzten impliziten Aussagen markieren. Die Neuen Heimatfilme führen die Mikrokosmos-Strategie überkommener Heimat-Darstellung auf erzählerischer Ebene fort, knüpfen thematisch an die traditionellen Wertmaßstäbe des Genres an und nehmen darüberhinaus auch direkt, nämlich im ironischen Zitat von Motivkonventionen auf ihre filmischen Vorläufer Bezug.«

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Vgl. Pflaum/Prinzler (1982: 29).

Somit waren die von den Neuen Heimatfilmern aufgeworfenen Themen diejenigen einer Minderheit.²⁸¹

Darüber hinaus waren die genretypischen Züge, denen der Neue Heimatfilm unterworfen war, nur sehr bedingt mit dem Prinzip des Autorenkinos, wie es sich im Jungen und Neuen Deutschen Film äußerte, zu vereinbaren.

Um das hier Aufgezeigte konkreter zu verdeutlichen, möchte ich näher auf ein spezifisches Filmbeispiel eingehen.

2.7.1 Notizen zu Peter Fleischmanns *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969)

In Peter Fleischmanns Film *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969) kehrt der junge von Martin Sperr gespielte Abram nach einem Gefängnisaufenthalt in sein Heimatdorf zurück. Schnell verschwört sich die als degeneriertes, niederträchtiges und hierarchisches System gezeichnete Gemeinde gegen den homosexuellen Heimkehrer, der fortan zur Zielscheibe schwulenfeindlicher Angriffe wird. Dabei wirkt die Homosexualität der Hauptfigur in erster Linie als Konfliktauslöser, um die Mechanismen des rückständigen Dorfes zu verdeutlichen und wird darüber hinaus nicht weiter thematisiert.

Die niederträchtigen, zurückgebliebenen, sich gegenseitig verleumdenden Dorfbewohner haben untereinander ein Herrschaftssystem entwickelt, in dem jeder sich selbst der Nächste ist und dem anderen misstraut – in dieser niederbayerischen Dorfhölle ist Gewalt gegenüber Kindern als Erziehungsmaßnahme oder gegenüber Frauen, um sie sich gefügig zu machen, ein toleriertes Mittel. Hier gibt es selbst unter den Ausgestoßenen keine Solidarität, hier kämpft jeder um seinen Platz auf der Gesellschaftsleiter, auf deren unterster Sprosse Abram steht.

Er ist der einzige, der sich nicht an den brutalen und niederträchtigen Aktionen beteiligt und die Tiefschläge mit scheinbar stoischer Ruhe erträgt. Aus dieser Welt gibt es kein Entrinnen. Selbst die Autobahn, die als Sinnbild in eine erträumte Ferne weist, steht hier quer zum Bild und bietet dadurch keine Fluchtmöglichkeit.

Gegen Ende des Films, als die Dörfler den vor ihren Erniedrigungen in die Stadt ausweichen wollenden Abram sogar daran hindern, den rettenden Bus zu besteigen, flieht er in den Wald. Alle Bewohner beteiligen sich an der an eine Treibjagd erinnernden Suche nach dem Sündenbock.

²⁸¹ Vgl. Schacht (1991:10).

Als sich Abram am Schluss – eingekesselt und in aussichtsloser Lage der zu Hilfe gerufenen Polizei ergibt, ist der Zuschauer froh, dass der hier beinahe zu Tode Gehetzte nur verhaftet wird. Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan. Das Dorf versammelt sich zum Fest. Der Bürgermeister spendet Freibier.

2.7.1.1 Alltäglicher Faschismus

Im Anspruch mittels seines Films »alltäglichen Faschismus«²⁸² zu behandeln und gleichzeitig zu kritisieren, scheint die Hauptintention von *Jagdszenen aus Niederbayern* auf eine Formel gebracht.

Allerdings ist Fleischmanns Faschismusverständnis nicht unumstritten, denn der Regisseur unternimmt mit seinem Film keinerlei Deutungsversuche, die als Ursachen das im Film geschilderte Geschehen markieren. Hier resultieren Konflikte nicht aus sozialen Unterschieden oder historischen Gegebenheiten, vielmehr setzt Fleischmann den Faschismus als Axiom ein, auf dem die dörfliche Gesellschaft beruht und aus dessen Sphäre es wie aus einem Teufelskreis kein Entrinnen gibt. Ein Faschismusverständnis, das den Faschismus als unableitbares Phänomen an eine Region und ihre Bewohner bzw. an ein gesellschaftliches System knüpft, ist selbst faschistisch.

Die Dorfidylle des klassischen Heimatfilms erfährt ihre Entsprechung in Fleischmanns Dorfhölle, nur unter umgekehrten Vorzeichen. Wurde in diesem das Dorf durchwegs und unhinterfragbar positiv konnotiert, so steht es in *Jagdszenen aus Niederbayern* für dessen negative Variante. Zurecht folgert Schacht:

»Folgt faschistoides Verhalten aus existenziellen Konstanten, so sind die Täter von der Verantwortung entlastet – Gesellschaft erscheint als fatales Geflecht aus Triebstörungen und Gesprächsbarrieren. Und die Rede von der ‚Umtauschbarkeit der Opfer‘ (Peter Fleischmann) setzt Jäger und Gejagte als ‚Opfer‘ gleich – ‚das Erschrecken über einen Tatbestand, den die bundesrepublikanische Gesellschaft mit dem Faschismus teilt, wird neutralisiert durch die sanfte Bewusstlosigkeit, der Täter und Opfer austauschbar sind.‘»²⁸³

2.7.1.2 Regionalität und Orte

Die Frage nach der Regionalität stellt sich nach Daniel Alexander Schachts Typologie sowohl im Hinblick auf die »dargestellten Räume« als auch auf die »vorgeführten Bewusstseinsformen«²⁸⁴.

²⁸² Vgl. ebenda (30).

²⁸³ Ebenda (186).

²⁸⁴ Vgl. ebenda (192).

Dabei vermeidet es der Film, »jenseits sozialer Wirklichkeit die störungsfreie Harmonie eines geschlossenen Mikrokosmos zu behaupten«²⁸⁵.

In diesem Sinne findet sich im Neuen Heimatfilm häufig eine bipolare Orte-Struktur:

Doch auch wenn die im Film in die Ferne weisende und Erlösung versprechende Autobahn auf eine offene Welt verweist, entkommen die Figuren ihrem hermetischen Dorf, angesiedelt in einem unspezifischen Niederbayern, das darüber hinaus keine genauere Verortung erfährt, nicht.

Der Eintritt in die regionale Welt scheint möglich, der Rückweg in die Stadt versperrt. Dadurch kommt es zu einer Intensivierung der Konfliktlage. Als zunehmend bedrückende Enge nimmt der Protagonist Abram, mit dem sich der Zuschauer vor allem identifizieren mag, diese Dorfwelt wahr.

Neben der Repräsentation einer ländlich-dörflichen Welt in Form von Bauernhöfen und kleinen Straßen, drückt sich die Regionalität auch in der Verbildlichung von bäuerlichen bzw. dörflichen Verrichtungen wie Melken, Sauschlachten oder Stallausmisten aus. Dabei geht es nicht um »ethnologisch exakte Dokumentation dörflichen Daseins, sondern um die darin symbolisierten Mühen materiellen und archaisch unmittelbaren Tagwerks«²⁸⁶, führt Schacht weiter aus.

In den *Jagdszenen aus Niederbayern* gibt es etliche Szenen, in den geschlachtet und gemolken wird, wobei diese häufig auch dazu dienen, die tierische Seite der menschlichen Motivationen hervorzuheben – eine besonders auffällige Metaphorik besteht in der durch die Filme hergestellten Parallele zwischen Mensch und Schwein.

Darüber hinaus sprechen die niederbayerischen Dorfbewohner eine Art Dialekt, der allerdings zu unspezifisch ist, um eine konkrete regionale Zuordnung möglich zu machen.

Er erfüllt in erster Linie die Funktion »analog zur topographischen Darstellung von Region ‚schlechthin‘ – das kulturelle Anderssein ‚der‘ Region«²⁸⁷ zu vermitteln. Viel wichtiger jedoch als alle räumlichen bzw. wahrnehmbaren regionalen Bestimmungen, scheint dem Regisseur die kulturelle Prägung des Landlebens zu sein, die sich in schlichter Zurückgebliebenheit, Stumpfheit bzw. in der von Fleischmann angestrebten Sichtbarmachung des »alltäglichen Faschismus« äußert.

²⁸⁵ Vgl. ebenda.

²⁸⁶ Vgl. ebenda (198).

²⁸⁷ Vgl. ebenda.

Im Gegensatz zur dekadenten Stadt – wo Abrams Homosexualität als „modern“²⁸⁸ gilt - wird das Dorf » - exakt in der Tradition der Heimatbewegung – als ‚Natur‘ gleichsam überzeitlich gesetzt und so der Kritik enthoben. Die Lösung liegt diesem Denken in der Liquidation der ‚out-group‘ – durch Verhaftung, Treibjagd oder Kastration.«²⁸⁹



*Abbildung 11:
In Jagdszenen aus Niederbayern enthüllt der Neue Heimatfilm das vermeintliche Spiegelbild der dörflichen Gemeinschaft.*

2.7.1.3 Die Milieubestimmtheit im Neuen Heimatfilm

Wie schon der klassische ist auch der Neue Heimatfilm durch seine Milieubestimmtheit charakterisiert, wobei sich diese Determination im Neuen Heimatfilm als dem klassischen diametral entgegengesetzt erweist.

In Peter Fleischmanns Film ist das Dorf keine romantische Idylle, wird die gemütliche kleine Welt der klassischen Heimatfilme umgedeutet zur bedrückenden Enge, die ihren Außenseitern keine Chance lässt.

²⁸⁸ Abrams Mutter Barbara fordert ihren Sohn mehrere Male auf, in die Stadt zurück zu gehen, weil er „gegen die Natur sei“. In der Stadt finde man „so etwas“ wohl modern.

²⁸⁹ Vgl. ebenda (199).

Hier leben Tiere unter Tieren, denn – so scheint Fleischmann dem Zuschauer mitteilen zu wollen – die Menschen sind in diesem Dorf auch nicht besser als die Schweine, die sie schlachten. Wenn aus den Gehirnen der toten Tiere, wie es heißt, »die Bosheit herausgekocht wird«, so muss man annehmen, dass uns der Regisseur damit sagen will, dass sie in den Köpfen der menschlichen Schweine noch vorhanden ist.

Auch die geschilderte Sexualität rückt in die Nähe brünstiger, tierischer Kopulation. Frauen sind entweder Huren oder Mütter (ohne Sexualität).

Durch die so vollzogene Umwertung der Werte orientiert sich der Neue Heimatfilm bewusst am ungeliebten Altgenre: das ländliche Paradies wird zur Dorfhölle, die im klassischen Heimatfilm negativ konnotierte Fremde – insbesondere in der Form Amerikas – wird zum Erlösung versprechenden Fluchtpunkt.

Allerdings wird diese positive Utopie selten spezifisch genug dargestellt, um dem Helden des Neuen Heimatfilms als konkrete Möglichkeit offen zu stehen.

»Gegen Herrschaft und repressive Wertedoktrin bleibt Auflehnung stets vergebens. So erscheinen die Provinz-Welten der Neuen Heimatfilme eher als Gefängnis denn als Hort behüteter Geborgenheit, sie befördern die Entfaltung ihrer Mitglieder nicht, sondern begrenzen sie.«²⁹⁰

2.7.1.4 Parallelen und Unterschiede

Anders als im klassischen Heimatfilm wird auch das Verhältnis der Charaktere zur Natur gezeigt. Im Neuen Heimatfilm tritt sie nie als Subjekt auf, die Figuren verhalten sich nicht kontemplativ zur Landschaft, wie dies noch in den Filmen der 1950er Jahre geschieht. Außerdem wirken in den Neuen Heimatfilmen vor allem die Außenseiter, Wilderer und Diebe – deren Delikte sich häufig aus ihrer misslichen sozialen Lage ableiten – als Identifikationsfiguren. Im klassischen Heimatfilm integrieren sich gegen Ende des Films die Außenseiter, sie gestehen reumütig ihre Fehler ein, oder sie werden gerechterweise eliminiert.

»Zu dieser Ausmerzungen kommt es auch in den Neuen Heimatfilmen – doch gerät sie nicht zur gerechten Strafe für den Bösewicht, sondern bleibt schmerzvoll. [...] Die Filme lassen es nicht zu sozialer Versöhnung kommen.«²⁹¹

Im klassischen Heimatfilm gelingt diese jedoch gegen Ende des Films, wenn die Konflikte im Happy End des Volksfestes aufgelöst werden. In *Jagdszenen aus Niederbayern* erfährt diese genretypische Besonderheit eine Parallele und zugleich ironische Brechung, indem auch dieser Film mit einem vermeintlich versöhnenden Dorffest zu Ende geht.

²⁹⁰ Ebenda (207f.).

²⁹¹ Ebenda (212).

Nach der Jagd auf Abram und seiner erfolgreichen Gefangennahme durch die aus der Stadt zu Hilfe gerufene Polizei, feiern die Dörfler ein fröhliches Fest, das die erfolgreiche Hatz mit Freibier und Tanz zu besiegeln scheint. Sogar eine Hochzeit bahnt sich an. Auch dies ist eine Parallele zum klassischen Heimatfilm der 1950er Jahre, denn auch hier ergeben sich Verlobungen häufig auf dem die Figuren zusammenführenden Trachtenfest am Ende der Filme.²⁹²

Eine weitere ironische Parallele ergibt sich aus der Verwendung der in den *Jagdszenen aus Niederbayern* zum Einsatz kommenden Musik. Anders als im klassischen Heimatfilm, wo die volkstümliche Musik harmonisierend und emotionalisierend Figurenkonstellationen legitimiert, oder Heimatlieder den idyllischen Wert der „Heimat“ besingen, entfaltet die in *Jagdszenen aus Niederbayern* erklingende Volks- und Jodelmusik eine distanzierende Wirkung, die den Kontrast zwischen vermeintlicher, durch die Musik heraufbeschworener, Idylle und den in den Filmbildern dargestellten rückständigen, oder sogar menschenverachtenden, Praktiken deutlich macht.²⁹³

Die Kritik hat dem Film schließlich häufig eine bewusst bösertige Absicht und eine undifferenzierte, schablonenhafte Darstellung der Dorfwelt vorgeworfen.²⁹⁴ Wie bereits erwähnt, ist insbesondere Peter Fleischmanns in den *Jagdszenen aus Niederbayern* vorgestelltes Faschismusverständnis durchaus diskussionswürdig.

2.7.2 Notizen zu Volker Schlöndorffs

Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach (1971)

Um auf einen etwas behutsameren, differenzierteren Film des Genres aufmerksam zu machen, sei an dieser Stelle auf Volker Schlöndorffs *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach* verwiesen: In Schlöndorffs Verfilmung einer verbürgten Chronik aus dem Hessen des frühen 19. Jahrhunderts, planen mehrere arme Bauern und Tagelöhner den Überfall auf das so genannte Geldkärrchen, das mehrere Male im Monat ein nahe gelegenes Waldgebiet passiert. Als nach zahlreichen abgebrochenen Versuchen die Tat endlich gelingt, wird den Bauern das gestohlene Geld schnell zum Verhängnis, da Reichtum bei armen Menschen schnell verdächtig wirkt.

²⁹² Vgl. Fußnoten 259, 260.

²⁹³ Sowohl eine große Schlachtszene, in der die Nähe zwischen Schweinen und Menschen betont wird, als auch die Menschenjagd am Ende des Films werden mit Jodelgesängen kommentierend unterlegt.

²⁹⁴ So äußerte sich Enno Patalas (1969: 347) in seiner Rezension über den Film in der Zeitschrift *Filmkritik* folgendermaßen: »Seine Welt [die Welt des Films; D.B.B.] wird nicht erfahren als ein Teil der unseren, als ein wahrhaft ‚anderer Teil Deutschlands‘, sondern gezeigt als fast imaginäre Provinz, bevölkert mit gefährlichen, höchstens lächerlichen Monstren.«

Anders als *Jagdszenen aus Niederbayern* verlegt Schlöndorff die Handlung seines Films in eine historisch vergangene Epoche, doch gelingt es dem Zuschauer durch diesen Verfremdungseffekt das Geschehen auf heute zu beziehen.

Schlöndorff kategorisiert nicht, er leitet stattdessen das Elend der Tagelöhner aus dem Missverhältnis zwischen Obrigkeit und Untertanen ab und führt ihren Diebstahl auf die Notlage der ländlichen Bevölkerung zurück. In dieser Hinsicht gelingt es Schlöndorff, Geschichte nicht als Geschichte der Herrschenden, sondern aus der Perspektive der »Niederer und Gemeinen, der Ausgebeuteten, der Ewig-Geschlagenen, der Aufrührerischen«²⁹⁵ quasi als Geschichte „von unten“ zu erzählen.

Am Ende des Films gelingt es lediglich dem jüdischen Strumpfhändler David Briel, dem Schafott zu entgehen und nach Amerika auszuwandern, da er anders als die Bauern, die ihr Land nicht verlassen können, an keinen Ort gebunden ist. In dieser historischen Figur spiegelt sich das Schicksal eines gesamten Volkes aber auch ein sehr moderner Heimatbegriff.

2.8 Heimatfilme in den 1980ern

Wie bereits festgestellt wurde, ließ sich bereits der Neue Heimatfilm der 1970er nur schwer unter einem Etikett zusammenfassen. Ähnliches gilt auch für diejenigen Produktionen, die sich in den 1980er Jahren unter dem „Label“ Heimatfilm versammeln.

Neben ihrer Heterogenität und Vielseitigkeit scheinen die Gemeinsamkeiten dieser Filme jedoch darin zu bestehen, eine Art Synthese zwischen klassischem Heimatfilm und Neuem Heimatfilm anzustreben. Einerseits propagieren sie „Heimat“ nicht mehr als romantisch-idyllische (Ferien)Kulisse, in der Konflikte stets versöhnt werden, um zu Frieden und Eintracht zu gelangen. Andererseits verzichten die Produktionen darauf, „Heimat“ nur als bedrückende Enge, als Wurzel allen Übels darzustellen.

Vielmehr entwickeln die Filmemacherinnen und Filmemacher einen kritischen, unverstellten Blick auf die „Heimat“, der den offenen Dialog anstrebt und nicht nur verurteilend wirkt.

Neben diesen Versuchen, sich der „Heimat“ filmisch auf unterschiedlichen Pfaden zu nähern, bestehen die klassischen Heimatfilme in Form von Serien, oder als Fernseh-Ausstrahlungen weiterhin fort.

Die Genregrenzen des Heimatfilms scheinen sich langsam aufzulösen, ähnlich wie der Heimatbegriff als solcher aufhört, starren Konventionen zu gehorchen:

²⁹⁵ Brustellin, Alf: Die andere Tradition. Volker Schlöndorffs Film „Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach“ im Münchner Theatiner, in: Süddeutsche Zeitung vom 8. Februar 1971.

»Der Heimatfilm der achtziger Jahre ist nicht mehr definiert als Genre; es gibt ihn nicht mehr, den Heimatfilm, bei dem der Wert ‚Heimat‘ für Filmemacher und Filmbesucher schon im voraus feststeht. In den Filmen der achtziger Jahre findet vielmehr eine Auseinandersetzung damit statt, erscheint Heimat als ein Thema in den verschiedensten Vorstellungen und Ausprägungen, gibt es Heimat jetzt auch im Plural: Heimatfilm – als Serie im Fernsehen wie z.B. die Schwarzwaldkluge, als Nicht-Mehr-Massenfilm, als Außenseiterfilm, als augenzwinkerndes Kennenlernen von Stadt und Land, als dokumentarische Hommage an eine Region, als eigene Erfahrung, eigenes Erleben, als subjektives Gefühl, als realer Lebensraum mit Alltag, als Aufschrei gegen Ungerechtigkeit und Inhumanität, gegen Sinnlosigkeit und Angst, als ungeschönte Konfrontation der Kulturen, als Versuch, ein altes Thema mit neuen Inhalten zu füllen.«²⁹⁶

Am Ende dieses Kapitels möchte ich auf ein Beispiel eingehen, dem die beschriebene Verbindung von Mustern des klassischen Heimatfilms mit denen des Neuen Heimatfilms in besonders zwingender Weise gelingt.

2.8.1 Notizen zu Joseph Vilsmaiers *Herbstmilch* (1989)

Vilsmaiers Film *Herbstmilch* von 1989 verarbeitet nach einem Drehbuch von Peter Steinbach²⁹⁷ die autobiographischen Erinnerungen der Anna Wimschneider.

Anna (Dana Vávrová) wächst als Tochter eines Bauern in einem kleinen bayerischen Dorf auf. Ihre Mutter stirbt, als sie noch ein junges Mädchen ist. Wie Anna fortan ihren strengen Vater unterstützen und für ihre acht Geschwister sorgen muss, erzählt der Film in Rückblenden.

Ohne die ländliche Welt zu idyllisieren, schildert *Herbstmilch* den harten Alltag der Bauern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Leben und Arbeit dem Kreislauf der Natur unterworfen ist, was durch den Wechsel der Jahreszeiten bildlich verdeutlicht wird. Eingerahmt wird der Film durch Einstellungen, in denen die reale Anna Wimschneider als alte Frau ihr Fahrrad durch eine winterliche, schneebedeckte bayerische Landschaft schiebt. Dadurch demonstriert der Film auf subtile Weise die Macht und die stoische Wiederkehr der Natur, der sich der Mensch unterordnen muss, die er aber im Zeichen technologischer Modernisierung immer wieder herausfordert.

So erzählt *Herbstmilch* einerseits die persönliche Lebensgeschichte einer Bauerntochter in den 1930er und 1940er Jahren und andererseits die Geschichte der Modernisierung im Zusammenprall von Natur und Zivilisation, wie sie sich am Beispiel eines bayerischen Dorfes manifestiert.

²⁹⁶ Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (1989: 131).

²⁹⁷ Peter Steinbach hat mehrere Male mit Edgar Reitz zusammengearbeitet. So entstanden die Drehbücher zu *Stunde Null* und *Heimat*.



Abbildung 12:
Das junge Paar Anna und Albert träumt von der Emanzipation von den familiären Mustern.

Nach den ersten Einstellungen, die uns die bayerische Landschaft im Winter und im Sommer präsentieren, schneidet der Film in eine nicht näher bezeichnete Kleinstadt, in der die Nationalsozialisten unter dem Jubel der fahnenschwenkenden Bevölkerung aufmarschieren.

So etabliert der Film bereits in seiner Anfangsphase den Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen dem ewigen natürlichen Kreislauf und der von Menschen gemachten Geschichte, welche die Welt in Form der nationalsozialistischen Bewegung zu verändern beansprucht.

Auch in der Folge werden die Nationalsozialisten dem städtischen Milieu zugeordnet, während die ländliche Bevölkerung zwar Begeisterung für den Faschismus aufbringt, darüber hinaus jedoch viel zu sehr mit dem eigenen Überleben unter den harten Arbeitsbedingungen beschäftigt ist, um politische Gedanken zu entwickeln.

Zwar haben weltpolitische Entwicklungen, wie beispielsweise der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs oder die Annexion des Sudetenlandes, immer wieder Auswirkungen auf das Leben der bäuerlichen Bevölkerung, manifestieren sich jedoch stets in einem privaten Rahmen als persönliches Schicksal und nie in Form eines globalen Bewusstseins.

So gestattet beispielsweise Annas Vater die Heirat seiner Tochter - die er als unentbehrliche Arbeitskraft zu verlieren befürchtet – mit dem Bauern Albert Wimschneider (Werner Stocker) erst, wenn »Hitler das Sudetenland kassiert«. Als dies tatsächlich geschieht, steht der Hochzeit nichts mehr im Wege, wodurch sich ein weltpolitisch negatives Ereignis zunächst positiv auf das Leben von Anna und Albert auswirkt. Als Albert jedoch kurz nach Ausbruch des Krieges zum Militärdienst eingezogen wird, relativiert sich die anfängliche Begeisterung des jungen Paares.

Die „neue Zeit“ macht sich auch in der Konfrontation von archaischer, bäuerlicher Kultur mit technologischen Neuerungen und modernen Erfindungen bemerkbar.

Während die Bauern noch mit der Sense und dem Ackerpflug ihre Arbeit verrichten, kreisen über ihnen die Flugzeuge der Wehrmacht, besitzen die führenden Nationalsozialisten Autos, stehen in den Kleinstadtkneipen Radios und Volksempfänger.

Erst im weiteren Verlauf des Films erleichtert eine Dampfmaschine die bäuerlichen Anstrengungen und macht deutlich, dass auch die Landwirte sich dem technischen Fortschritt nicht verweigern können und wollen.

Die Erfindung der Photographie ist ein weiterer Bereich, der dem Milieu der Kleinstadt zugeordnet wird, wobei sich der Film sowohl mit der Produktion wie mit der Rezeption von Photographien als Erinnerungsstücken auseinandersetzt.



Abbildung 13:
Photographische (selbstreflexive) Produktion...



Abbildung 14:
... und Rezeption in Herbstmilch.

Ohne ausdrücklich selbstreflexiv zu werden, thematisiert *Herbstmilch* an einer Stelle des Films die Gemachtheit seiner Bilder: Weil bei Annas und Alberts kärglicher Hochzeit kein Photograph anwesend war, stellen sie das Hochzeitsphoto ein paar Monate später in einem Photoatelier in der benachbarten Kleinstadt nach. Die Kamera übernimmt für einen Augenblick die Perspektive des Kameraauges und zeigt uns das auf dem Kopf stehende Motiv als verkehrte Welt. Auf subtile Weise deutet der Film dadurch sowohl in bildlicher, wie in inhaltlicher Hinsicht auf die Manipulation der Bilder hin.

An einer anderen Stelle blättert Anna mit ihrer Firmpatin durch ein Photoalbum, das Aufnahmen verschiedener Familienmitglieder beinhaltet und setzt so ihre eigene Erinnerung in Gang.

Im Hinblick auf die Konstellation der Figuren findet sich auch in *Herbstmilch* ein für den Heimatfilm typisches Muster, das ich bereits im Zusammenhang mit dem Bergfilm sowie mit dem Heimatfilm im Dritten Reich erwähnt habe und das auch im klassischen Heimatfilm der Nachkriegszeit sich immer wieder manifestiert:

In diesem Sinne haben wir es auch hier mit einer klassischen Konkurrenzsituation zu tun: zwei Männer bewerben sich um eine Frau.

Während Annas Vater den Adjutanten des Führers als zukünftigen Ehemann für seine Tochter bevorzugt, fühlt sich Anna selbst zu Albert hingezogen, der wiederum ihrem Vater ein Dorn im Auge ist.

Darüberhinaus präsentiert uns der Film einmal mehr die klassische „ödpale“ Konfiguration und zwar gleich auf mehreren Ebenen:

Sowohl Annas Mutter, als auch Alberts Vater kommen im Film nicht vor. Dadurch werden beide zu „rekrutierten Kindern“, die sich plötzlich in dem Konflikt wieder finden, sich zwischen der Zuneigung zu ihrem Vater bzw. zur Mutter und der Liebe zu ihrem Partner entscheiden zu müssen. Schwerer jedoch als dieser Umstand wiegen die Strategien, mit denen sowohl Annas Vater, als auch Alberts Mutter, den Partnern ihres Kindes gegenüber treten.

Mit der Heirat entkommt Anna zwar ihrer eigenen ödipalen Situation und hofft sogar, in Alberts Mutter eine eigene neue Mutter zu finden. Alberts Mutter lässt allerdings keine Gelegenheit aus, Anna zu demütigen, zu erniedrigen und zu harter Arbeit zu zwingen.

Erst als der aus dem Krieg heimkehrende Albert seine Mutter aus dem Haus verbannt, als sich also beide Kinder von ihren Eltern getrennt und ihrerseits ein eigenes Kind haben, ist es ihnen möglich, eine gesunde und glückliche Beziehung zu verwirklichen.



*Abbildungen 15 & 16:
Erst die Überwindung der „ödipalen“ Muster
ermöglicht ein freies, glückliches Leben der
jüngeren Generation.*

Herbstmilch ist ein überaus subtiler und zwingender Versuch, den Heimatfilm der Nachkriegszeit und den Neuen Heimatfilm zusammenzudenken.

Dabei gelingt es Vilsmaier über die gesamte Länge des Films, ein authentisches, kritisches, sowohl historisch wie landschaftlich konkret verortetes Bild des bauerlichen Lebens zu zeichnen, das weder idyllisierend noch ausschließlich denunzierend wirkt.

Weder diffamiert er die städtische Kultur als Sinnbild bzw. Ursprung allen Übels, noch ordnet er seine nach Emanzipation und Selbstbestimmung strebende weibliche Hauptfigur letzten Endes einer patriarchalischen Ordnung unter. Diese Ausgewogenheit macht die bestechende Kraft des Films aus.

2.9 Wie weiter?

Wie bereits erwähnt, ist im Hinblick auf den Heimatfilm seit den 1980er Jahren die Tendenz zu beobachten, dass starre Genre Grenzen sich zunehmend auflösen und die Einordnung von Filmen immer schwerer fällt. Auf der anderen Seite ist es dadurch möglich, unter dem „Label“ „Heimatfilm“ die verschiedensten Produktionen zusammenzudenken, denn die Auseinandersetzung mit einem neuen, seinerseits ebenfalls veränderten und erweiterten Heimatbegriff ist allen diesen Filmen unter dem Eindruck einer erneut irritierten (Welt)Ordnung gemein.

Nicht nur die deutsch-deutsche Wiedervereinigung als Besinnung auf die eigene Geschichte wird seit den 1990er Jahren in Filmen von Leander Haussmann bis Andreas Dresen ausführlich thematisiert, auch das Leben in einer zugleich globalisierten wie regional bestimmten Welt - wie in den Filmen Christian Petzolds - kommt darin zum Ausdruck. Es geht dabei nicht mehr darum, das Dorf vor der Welt zu schützen, sondern darum, über das Dorf in der Welt nachzudenken, lokales und globales in einen gemeinsamen Gedanken zu fassen, das Eigene und das Fremde gedanklich zu verbinden.

Dies gelingt einerseits in den Neo-Heimatfilmen eines Marcus H. Rosenmüller, die in einem globalisierten heutigen Bayern spielen und ein wenig konventionell daherkommen, wie in den Filmen Fatih Akins, die häufig zwischen mehreren „Heimaten“ pendeln. *Auf der anderen Seite*. Vielleicht ist dieser Filmtitel Akins die komprimierte Formel, mit der in einem heutigen Sinne die oszillierende Bewegung zwischen Gestern und Morgen, zwischen hier und dort, zwischen „Heimat“ und Fremde beschrieben ist. Es geht um das Gegenüber, um die andere Seite als Kontrastfläche, aber nicht mit dem Ziel, das Eigene dem Fremden vorzuziehen, sondern darum, sich im Fremden selbst zu erkennen, darum, im Dialog mit dem anderen die prospektive Komponente der nicht mehr an einen Ort, an Nation, Religion, Hautfarbe oder „Rasse“ gebundenen heutigen Pluralität „Heimat“ zu entdecken.

3 Edgar Reitz – Filmautor

Nach dem Überblick über den Wandel des Heimatbegriffs im Laufe der Zeit und der die wichtigsten Aspekte und Motive zusammenfassenden Heimatfilmgeschichte Deutschlands, soll im folgenden Kapitel der Fokus auf den frühen Filmen Edgar Reitz' liegen.

Um sein spezifisches Verständnis des Autorenfilms und die daraus resultierende „Programmatik“ zu verdeutlichen, sollen filmpolitische Aussagen und filmtheoretische Überlegungen des Filmemachers Edgar Reitz die chronologische Behandlung der Filme flankieren, um schließlich einige charakteristische inhaltliche und/oder formal-ästhetische Aspekte und Motive im Frühwerk des Regisseurs herauszuarbeiten, die bereits auf *Heimat* vorverweisen bzw. in einer Variante dort sich wiederfinden.²⁹⁸

Dieses Kapitel erhebt nicht den Anspruch, eine vollständige kommentierte Filmographie oder gar eine umfassende Biographie des Regisseurs vorzustellen, vielmehr leitet sich die Auswahl der Filme aus ihrer Relevanz im Hinblick auf *Heimat* ab.

3.1 Erste Schritte

Bereits während seines Studiums in München ab Ende der 1950er Jahre sammelte der 1932 als Sohn eines Uhrmachers und einer Modistin in Morbach auf dem Hunsrück geborene und dort aufgewachsene Edgar Reitz seine ersten Erfahrungen im Zusammenhang mit professioneller Filmarbeit.

Neben zahlreichen Industrie- und Werbefilmen entstanden später experimentelle und teilweise fiktionale Kurzfilme, mit denen Reitz sein filmisches Handwerk autodidaktisch entwickelte.

Die Suche nach einer neuen Filmsprache, die sich konventionellen Erzählmustern widersetzen sollte, umschreibt der Filmemacher heute rückblickend folgendermaßen:

²⁹⁸ Da dieses Vorgehen womöglich unzulässig erscheinen mag, weil es den Blick von einem heutigen Standpunkt aus in die Vergangenheit richtet, möchte ich darauf hinweisen, dass ich nicht beabsichtige, nachträglich zu glätten und einzuordnen, was im Laufe eines Filmemacher-Lebens sich als disparat erwiesen hat, um womöglich dem Künstler im Zuge wissenschaftlicher Analyse einen stets konsequenten, ungebrochenen Weg ohne Abzweigungen anzudichten. Dennoch bin ich daran interessiert, bei Respektierung aller Unterschiede, welche die einzelnen Filme Reitz' tatsächlich aufweisen, über verbindende Aspekte nachzudenken. Edgar Reitz bemerkt heute im Hinblick auf seine frühen Filme, die seit diesem Jahr in restaurierter, digitalisierter Form u.a. als DVD-Ausgabe vorliegen: »Ich habe diese sechs Spielfilme [*Mahlzeiten*, *Cardillac*, *Das goldene Ding*, *Die Reise nach Wien*, *Stunde Null*, *Der Schneider von Ulm*; D.B.B.] in den letzten beiden Jahren völlig neu entdecken können und stehe jetzt voller Staunen vor den vielen thematischen und stilistischen Ansätzen, von denen mir jeder einen eigenen Weg in die Zukunft hätte bereiten können.« Vgl. Reitz, Edgar: Was bisher geschah..., in: Brainstream e.V./Blaß, Sandra/Nedelka, Daniel (Programmheftredaktion): Programmheft zur Edgar Reitz Filmwoche. Weltpremiere des restaurierten Frühwerks. 20. – 25. 09. 2009, Bad Kreuznach, GraphicDruck GmbH, 2009, S. 4-5, hier S. 4.

»In den frühen 1960er Jahren gab es im Bereich der Künste einen intellektuellen Konsens, der sich jegliche ungebrochene narrative Form verbot. Es gab eine Pflicht zur Brüchigkeit und zur Abstraktion. Das war der Zeitgeist, der auf zwei Weltkriege und den Größenwahn der ‚Weltverbesserer‘ zu antworten hatte. Wenn man sich in dieser Welt bemerkbar machen wollte, musste man ein Atomisierer sein, der die Dinge in ihre Bestandteile zerlegt.«²⁹⁹

In den 1960er Jahren drehte Reitz allein für „Insel-Film“, deren Abteilung „Entwicklung und Experiment“ er leitete, über 60 Filme, wobei der häufig mit diesen Produktionen verbundene Auftragswerkcharakter dem künstlerischen Entfaltungsdrang seines Entwicklers nicht im Wege stand.

In Norbert Handwerk, dem Inhaber der „Insel-Film“, hatte Reitz darüber hinaus einen großzügigen Förderer gefunden, der die Experimentierfreudigkeit seines Schützlings bereitwillig unterstützte.

Aus dem Umstand, bei regelmäßiger Bezahlung in die Struktur der Filmgesellschaft eingebunden zu sein, resultierte für Reitz außerdem eine ideale Mischung aus Sicherheit und Freiheit, die es ihm möglich machte, sich handwerklich und künstlerisch auszubilden und zu verwirklichen.

Als 1962 auf den 8. Kurzfilmtagen schließlich das „Oberhausener Manifest“ proklamiert wurde, gehörte Edgar Reitz zu seinen wichtigsten Initianten und Unterzeichnern.

Gemeinsam mit Alexander Kluge und Detten Schleiermacher gründete Reitz im Jahr darauf das „Institut für Filmgestaltung“ in Ulm, wo er in der Folge neben seiner Filmarbeit als Dozent tätig war.

Im Grunde genommen boten sich Reitz in Ulm sogar noch umfassendere Entfaltungsmöglichkeiten als bei „Insel-Film“.

Im Zusammenspiel von Filmexperimenten, Forschung und Unterricht entwickelte er hier – häufig in Zusammenarbeit mit Alexander Kluge – grundlegende Gedanken zu einer Programmatik des Autorenfilms in Deutschland.³⁰⁰

3.2 Das Prinzip „Autorenfilm“

Für Alexander Kluge besteht das Prinzip des Autorenfilms in seiner Subjektivität, wobei darunter nicht »Filme wie Tagebücher, Gedichte, persönliche Reflexionen, private Obsessionen«³⁰¹ oder gar jener Subjektivismus verstanden werden soll, der tagebuchartig die

²⁹⁹ Koebner/Koch (2008: 47).

³⁰⁰ Einige dieser Überlegungen sind versammelt in einem Aufsatz namens *Utopie Kino* in einem Buch von Edgar Reitz mit dem Titel *Liebe zum Kino*. Vgl. Reitz, Edgar: *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*, Köln, Köln 78, o.J., S. 12-31.

³⁰¹ Kluge, Alexander zit. nach: Brauerhoch (1991: 164).

eigene Biographie, das eigene Weltbild und die eigene Erfahrung im Sinne der Selbstdarstellung mit einbringt, »sondern eine Subjektivität, die qua Erfahrung in Verbindung mit dem Zuschauer tritt: Für Kluge stellt sie lediglich die Voraussetzung dar, um sich als Autor seiner Erfahrungen ernstzunehmen und damit auch ein inneres Engagement für den Film zu haben. Dabei bleibt die Produktion eines Films immer auch auf die Produktivkraft des Zuschauers angewiesen«³⁰².

Denn nach Kluge entsteht der Film erst im Kopf des Zuschauers. Ohne diese „Komponente“ handelt es sich bei Film nach seinem Verständnis lediglich um unvollständiges Rohmaterial:

»Der Zuschauer produziert den Film erst wirklich, wenn der auf der Leinwand vorgeführte Film in seinem Kopf den eigenen >Film< des Zuschauers in Gang setzt.«³⁰³

Der Filmautor nimmt nach diesem Verständnis also eine Vermittlerfunktion zwischen seiner eigenen Phantasie und der des Zuschauers ein.

»Der Filmemacher muss seine Erfahrungen, Wünsche und Phantasien ernst nehmen und subjektiv einbringen, um damit dem Zuschauer Zugang zu seiner eigenen Erfahrung zu ermöglichen. Selbst wenn Bedürfnisse, Erfahrungen, Wünsche und Phantasien immer auch gemeinsame sind und ein kollektives Potential darstellen, so sind sie dennoch nicht selbstverständliches Eigentum der Menschen, sondern sind verschüttet und entfremdet. Dazu trägt gerade auch der konventionelle Konfektionsspielfilm bei, der die Erfahrung des Zuschauers nur in seinem Absatzinteresse organisiert, an die Stelle der wirklichen Erfahrungen eine künstliche zweite Unterhaltungswelt setzt.«³⁰⁴

Das Autorenkino hatte sich zum Ziel gesetzt, Filmstile »oder die Einordnung in die vielen zweckdienlichen Mittel und Methoden des Films«³⁰⁵ durch die Errichtung des „analytischen Films“³⁰⁶ abzuschaffen und die Aktivierung des Zuschauers, der »aus seiner kultivierten Passivität gelöst und als phantasiebegabtes Wesen mit freier Entscheidung ernst genommen werden«³⁰⁷ muss, voranzutreiben:

»Der Zuschauer wird nicht angesprochen, tendenzlos, illusionär verführt, nicht in festen Grenzen bewegt, nicht in feste Zusammenhänge gepresst, sondern befreit und mit einer unerhörten Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit konfrontiert. Er wird in neue Räume gestellt, in denen er sich frei bewegen kann und soll. Das Kino schafft ein verändertes Raumerlebnis. Das neue Kino ist euphorisch. Film ist hier nicht das von außen kommende Werk, das nur vorgeführt wird, sondern es ist dem Aufführungsraum immanent, ihm zugeordnet, für diesen Raum geschaffen. Film ist hier eher Speise als Kunst.«³⁰⁸

³⁰² Brauerhoch (1991: 164).

³⁰³ Bronnen/Brocher (1973: 234).

³⁰⁴ Brauerhoch (1991: 164f.).

³⁰⁵ Reitz (o. J.: 18).

³⁰⁶ Der analytische Film »verwendet die technischen, stilistischen und methodischen Möglichkeiten aller bisher bekannten Filmgattungen, um ein Ziel zu erreichen, das mit dem Wort ‚Analyse‘ grob umschrieben ist. Der Gedanke basiert auf der Überlegung, dass die Anwendung einer filmtechnischen Methode in jedem Falle zu einem Analysebestandteil oder zu einer Teilanalyse der Objekte führt, die von der Filmkamera betrachtet werden.« Ebenda.

³⁰⁷ Ebenda (20).

³⁰⁸ Ebenda.

Diese Äußerungen belegen, dass auch Edgar Reitz' Konzept des Autorenfilms in enger Verbindung mit der Erfahrungswelt des Zuschauers steht; die Suche nach neuen filmischen Ausdrucks- und Produktionsformen ist eine Grundkonstante im Gesamtwerk des Regisseurs und schließt die Frage nach dem Rezipienten stets mit ein.³⁰⁹

Reitz beschreibt sein »Ideal des Autorenfilms« als eine »Filmgattung«, die ähnlich wie die klassischen Künste Malerei, Musik oder Literatur zustande kommt, wobei »der Regisseur des Autorenkinos [...] sich in einem Dialog mit einer Menge von Individuen im Kino«³¹⁰ versteht.

Reitz betrachtet den Autorenfilmer jedoch als »schöpferisches Einzelindividuum«, dessen »Vorstellungswelt [...] auf dem Ideal der Individualität« beruht und geht dabei nicht so weit, den Zuschauer als „Co-Autor“ des Films zu bezeichnen³¹¹:

»Der Film erzählt eine Geschichte, das ist seine wesentliche Aufgabe. Das Subjekt, das da erzählt, ist der Autor, das bin ich.«³¹²

Edgar Reitz' Variante des Autorenfilms basiert also auf einem starken auktorialen Subjekt, das als »Urheber des Films in seiner Gesamtheit«³¹³ auftritt und die »Verantwortung für den Film in allen seinen Teilen«³¹⁴ übernimmt:

»Alle Personen, die beim ‚Kino der Autoren‘ außerhalb der Autoren-Verantwortung mitwirken, tragen rein dienende, technische Funktionen (Darsteller, Literaten, Kameramänner, Tonmeister, Cutterinnen, Beleuchter, Assistenten, Aufnahmeleiter, Requisiteure, Architekten etc.).«³¹⁵

Diesen Glauben an den Autorenfilm »als Ausdrucksmittel einer individuellen, künstlerischen Vorstellungswelt«³¹⁶, die Absolutsetzung des Filmautors, die sich trotz eines besonders hohen Grades an kontinuierlicher kollektiver Arbeit durch das filmische Gesamtwerk Edgar Reitz'

³⁰⁹ Ausführlich sind Reitz' Überlegungen hinsichtlich des Publikums und neuer Präsentationsformen von Film und Kino bei Werner Barg (vgl. 1996: 202ff.) dokumentiert. Vgl. deshalb auch in der Folge immer wieder Barg (1996: 202ff.).

So denkt Reitz (vgl. o.J.: 46) beispielsweise früh über das sogenannte „Kneipenkino“ nach, das er im Zusammenhang mit den *Geschichten vom Kübelkind* in Zusammenarbeit mit Ula Stöckl zu realisieren beabsichtigt. Hier entscheidet das Publikum jeden Abend aufs Neue, welche Episoden des Fortsetzungsfilms es in welcher Reihenfolge sehen möchte. Außerdem entwirft Reitz den Gedanken des „Kassettenfilms“, der es möglich machen soll, filmische Projekte zu verwirklichen, welche über die „normale“ Spieldauer eines Spielfilms hinausgehen. Hier spricht Reitz bereits vom „Filmroman“, den er später mit *Heimat* realisiert.

³¹⁰ Reitz (o. J.: 74f.).

³¹¹ Diese Ansicht wird Reitz in seinen späteren Filmen etwas revidieren. Zwar spricht er im Hinblick auf den Zuschauer nie von einem „Co-Autor“, jedoch begreift Reitz beispielsweise bei *Heimat* Film als ein Medium, das über die im fertigen filmischen Produkt präsentierte Erinnerungsleistung es dem Rezipienten möglich machen soll, seine eigene Erinnerung zu mobilisieren.

³¹² Reitz (1967: 130).

³¹³ Reitz (o. J.: 14).

³¹⁴ Ebenda.

³¹⁵ Ebenda (15).

³¹⁶ Ebenda (117).

zieht³¹⁷, verteidigt der Regisseur noch 1980 in einem Essay mit dem programmatischen Titel *Das Kino der Autoren lebt*:

»Ein Regisseur, der nicht jedem seiner Mitarbeiter ins Handwerk pfuscht, ist keiner. [...] Autorenkino ohne Kooperation in künstlerischen Bereichen ist nicht möglich. Funktionieren kann die Kooperation nur, wenn die Freiheit der Regisseure unbestritten bleibt, wenn alle dieser Figur gegenüber den Respekt bewahren, den sie braucht, um sich ganz entfalten zu können. Die Risiken der mitarbeitenden Buchautoren, Kameralleute, Cutter etc. liegen nur in der Begabung und der Entfaltungsfreiheit des Regisseurs. Das heißt, der Missbrauch ihrer Teilleistungen ist umso größer, je unfreier und je unbegabter der Regisseur ist. Wer im Autorenkino mitarbeitet, steht immer vor der Frage, ob er Regisseure fördert oder unterdrückt.«³¹⁸

Wie Werner Barg korrekterweise feststellt, wehrt sich Edgar Reitz im Rahmen der theoretischen Überlegungen zum Autorenfilm zwar gegen die »saumäßige Spekulation mit Leuten und Dingen, dieses beliebige Anheuern und Rauswerfen von Menschen«³¹⁹, die er in der konventionellen Spielfilmproduktion des Kommerzkinos beobachtet, »nähert sich der von ihm bekämpften Antihaltung zum Kino der Autoren [...] aber durch eine rigorose Hypostasierung der Regisseur-Persönlichkeit - quasi mit umgekehrten Vorzeichen - wieder an: Für ihn [Edgar Reitz; D.B.B.] ist es selbstverständlich, dass das Team im ‚Idealzustand der Gesamtverantwortung für das Werk durch einen Regisseur‘ [Reitz; D.B.B.] gleichfalls fremdbestimmt arbeiten muss«³²⁰.

Dies beschreibt Reitz mit eigenen Worten:

»Es mag manchem Mitarbeiter schwer fallen, sich von einem künstlerisch begabten Regisseur so triebhaft und nach fremdem künstlerischen Willen benutzen zu lassen, denn seine Leistung wird zu einem Teil des Filmwerkes, wird darin vollkommen aufgehen, verschwindet quasi. Die Verantwortung für das Ganze, auch für Teilleistungen, trägt der Regisseur: Das ist Autorenkino.«³²¹

Diese rigorosen Ansichten modifiziert Reitz schließlich etwas in seinem Produktionstagebuch zu *Heimat*, wenn er sich darin zwar als »ausschlaggebende Figur bezeichnet«, an dem sich »alle Ereignisse, die jetzt kommen werden, [...] orientieren sollen«, gleichzeitig sich aber »bei all dem als Zuschauer« empfindet, der darauf vertrauen muss, »dass dieses merkwürdige

³¹⁷ Man beachte die enge und kontinuierliche Zusammenarbeit mit der Dramaturgin und Regisseurin Ula Stöckl (*Mahlzeiten*, 1967; *Geschichten vom Kübelkind*, 1969/1970; *Das goldene Ding*, 1971), mit den Regisseuren Alf Brustellin (*Das goldene Ding*, 1971) und Alexander Kluge (*Abschied von gestern*, 1966; *Die Reise nach Wien*, 1973; *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, 1974), den Drehbuchautoren Peter Steinbach (*Stunde Null*, 1976; *Heimat*, 1980 - 1984) und Thomas Brussig (*Heimat 3*, 2002 - 2004), der Drehbuchautorin und Regieassistentin Petra Kiener (*Der Schneider von Ulm*, 1978; *Heimat*, 1980 - 1984), dem Kameramann Gernot Roll (*Stunde Null*, 1976; *Heimat*, 1980 - 1984) und dem Schriftsteller Sten Nadolny (*Die zweite Heimat*, 1987 - 1992). / Vgl. Barg (1996: 200).

³¹⁸ Reitz (o. J.: 119ff.).

³¹⁹ Ebenda (120).

³²⁰ Barg (1996: 200).

³²¹ Reitz (o. J.: 120). / Vgl. Barg (1996: 200).

Lebewesen, das da entstanden ist, das da Team und Produktionsgruppe heißt, aus sich selbst heraus, aus seinen eigenen Phantasien und Kräften den Film zustande bringen wird«³²².

An einer anderen Stelle spricht Reitz sogar kritisch von seiner »allzu besitzergreifende[n] Autorenhaltung«³²³.

Werner Barg macht darauf aufmerksam, dass Reitz trotz dieser Überlegungen sein »Interesse an der Begründung einer subjektorientierten Produktionsästhetik«³²⁴ nicht aufgibt, oder, wie ich denke, aufgrund der Produktionsbedingungen in der deutschen Filmindustrie nicht aufgeben kann³²⁵, was sich aus den »Überlegungen zu einer Veränderung des Autorenfilms«³²⁶ ableiten lässt, die Edgar Reitz ebenfalls in seinem Produktionstagebuch festhält.

Der Widerspruch, in dem sich Reitz als Regisseur des Films, als Urheber des Werks gefangen sieht, resultiert seiner (Reitz') Ansicht nach aus der Lage, einerseits dafür sorgen zu wollen, dass »alle Mitarbeiter einschließlich Schauspieler sich an der Entfaltung ihres Könnens und ihrer Arbeitskraft nicht gehindert fühlen, weder durch äußere Bedingungen noch durch innere Krämpfe«³²⁷ und gleichzeitig es nicht unterlassen zu können, »professionelle Arbeit zu kritisieren, wenn ich weiß, wie's gemacht wird. Dennoch weiß ich, dass es besser wäre, wenn ich das unterlasse, wenn ich geschehen lasse, was aus der Eigeninitiative des Teams geboten wird«³²⁸.

Für Edgar Reitz ist damit das »alte Problem« bezeichnet, »ob der Regisseur beim Film eine störende, unprofessionelle Figur ist oder seine Aufgabe darin hat, wie alle anderen Profis einen bestimmten Standard zu garantieren und eine einmal gefundene Linie organisatorisch und mit entsprechender Dynamik durchzuziehen«³²⁹.

Dieser „künstlerische“ Zwiespalt wird durch »die Nachteile des Autorenfilms« potenziert, die darin bestehen, »mit wenig Geld, kleinem Team, überlasteten Menschen und mit äußerster

³²² Reitz (2004a: 45).

³²³ Ebenda (79).

³²⁴ Barg (1996: 201).

³²⁵ Vgl. Reitz (2004a: 48f.): »Das, was ich mir vorgenommen hatte, nämlich den Film mit der Kamera, den Darstellern und den Ausstattungselementen neu zu erfinden, ihn an Ort und Stelle aus dem konkreten Material heraus neu zu erzählen und zu konzipieren, das gelingt so, wie wir zur Zeit arbeiten, fast nicht.«

³²⁶ Barg (1996: 201).

³²⁷ Reitz (2004a: 45). / »Wenn man dies erreicht, dreht sich der Film beinahe von selbst. Wenn diese Elemente, die man zusammengeführt hat, vor allem diese Menschen, aber auch die Orte mit ihrem eigenen Geist, mit ihrer eigenen Geschichte, die Gegenstände, die Requisiten, die Kostüme, wenn all das miteinander ein Konglomerat von Substanzen ist, die wie eine chemische Mischung aufeinander reagieren, die die Fähigkeit in sich haben, eine Synthese miteinander einzugehen, wird es brodeln und kochen in dieser Retorte, und was herauskommt, wird der Film sein. Und ich, trotz der zentralen Rolle, die ich da spiele, bin doch nichts anderes als ein Rädchen in diesem Getriebe oder nur eine chemische Substanz in dieser Hexenküche von chemischen Prozessen.« Ebenda.

³²⁸ Reitz (2004a: 51).

³²⁹ Ebenda (50).

Kraft arbeiten zu müssen«³³⁰ und nicht den »Vorteil«³³¹ genießen zu können, »zu träumen, uns loszulösen von den professionellen Zwängen«³³².

Dies führt zwangsläufig zu Unstimmigkeiten und Konflikten im Produktionsteam und ließe sich nur verbessern, wenn die an der Produktion des Films Beteiligten »chronologisch arbeiten könnten und in der Lage wären, uns alle gemeinsam von Szene zu Szene voranzuarbeiten und dabei eine Stimmung zu entwickeln, in der wir das, was auf uns zukommt, atmosphärisch austauschen und spontan, z.B. auch indem wir zusammen am Schneidetisch verfolgen, wie sich die Erzählung entwickelt, also spontan beschließen, diese oder jene Szene zu streichen, weil wir bemerken, dass wir mit wenigen Mitteln in der vorangegangenen Szene den gleichen Inhalt vermitteln konnten, dann würden wir einen Arbeitsstil miteinander hervorbringen können, der uns wesentlich entlasten würde«³³³.

Dass es sich beim Autorenfilm stets auch um einen filmpolitischen und nicht nur um einen filmästhetischen Diskurs handelt, geht aus diesen Überlegungen wieder einmal deutlich hervor und ist Ausdruck der Überzeugung des Regisseurs, dass »die ökonomischen Bedingungen den Inhalt eines Films formen«³³⁴.

3.3 Das Kino der Erfahrung

Die bereits weiter oben im Zusammenhang mit Alexander Kluges Auslegungen des Autorenfilms erwähnte Mobilisierung der eigenen Erfahrungen, Wünsche und Phantasien im Dialog mit dem Zuschauer, erfährt bei Edgar Reitz eine besondere Ausprägung:

Reitz' Autorenfilmtheorie ist durch die »Lust, Film als Ausdruck des eigenen Lebensgefühls zu entdecken«³³⁵ gekennzeichnet und durch die Vorstellung geprägt, »dass die eigene Lebenserfahrung ein absolutes Recht habe, zur Sprache zu kommen, dass Film ein Verhältnis zwischen Individualität und Öffentlichkeit schafft«³³⁶.

Bei Reitz geht die »Identifikation des Filmautors mit seinem Stoff«³³⁷ sogar so weit, dass der Filmemacher von einer »autobiographischen Tendenz beim ‚Kino der Autoren‘«³³⁸ spricht:

³³⁰ Ebenda (49).

³³¹ Ebenda.

³³² Ebenda.

³³³ Ebenda (49f.).

³³⁴ Bronnen/Brocher (1973: 111).

³³⁵ Ebenda (6).

³³⁶ Ebenda (212).

³³⁷ Ebenda (14).

³³⁸ Ebenda.

»Kompetent, eine bestimmte Geschichte zu erzählen, ist immer nur der, in dessen Lebensbereich sich die oder eine ähnliche Geschichte abgespielt hat. Man kann noch weitergehen und sagen, dass nur der kompetent ist, eine Geschichte zu erzählen, für den sie eine Lebensnotwendigkeit ist, weil nur der motiviert ist, hinreichend viele Details zu sammeln. [...] Eigentlich entspricht fast nur Autobiographisches dem Anspruch der Kompetenz.«³³⁹

Diese Haltung ist nicht bei allen Regisseuren des Autorenfilms gleichermaßen ausgeprägt, im filmischen Gesamtwerk Edgar Reitz' jedoch eine besonders auffällige Konstante.

In den späteren Filmen des Regisseurs, mit denen er ab 1971 und seinem Film *Das goldene Ding* die Hinwendung zu traditionellen Erzählmustern vollzieht, ohne die bis dahin ausgebildeten Erzählkonzepte aufzugeben³⁴⁰, vor allem aber mit den Filmen *Die Reise nach Wien* (1973) und *Stunde Null* (1976), beginnt Edgar Reitz darüber hinaus ein filmisches Erzählsystem zu etablieren, das er selbst als „Erinnerungsarbeit“ bezeichnet und welches in der *Heimat*-Trilogie zu seinem vorläufigen Höhepunkt gelangt.³⁴¹

Schon die frühen Filme – angefangen bei den experimentellen Kurzfilmen *Gesicht einer Residenz* (1954), *Auf offener Bühne* (1954) sowie dem als eine Art Kompilation der beiden erstgenannten Filme zu verstehenden *Schicksal einer Oper* (1958) und der von dem Reitz-Biographen Reinhold Rauh als unübersehbare Fortführung des letzteren bezeichnete Dokumentarfilm *Yucatan* (1960)³⁴² – stützten sich auf unmittelbare Alltagserfahrungen, indem Ruinen in ihrer historischen Zeugenschaft ernstgenommen werden.

Mahlzeiten beschreibt schließlich im Versuch der Synthese von Erzählkino und Kritischer Theorie, wie sie am Ulmer Institut für Filmgestaltung seit 1963 betrieben wurde - »Ein Prozess von vier Jahren des Nachdenkens über das erzählerische Kino setzte ein. Gleichzeitig sollte niemand von uns beim Übertritt in die Spielfilmwelt die Maßstäbe einer rationalen Moderne verraten, die keinerlei Pathos, keine forcierte Dramatisierung, keine metaphysische Erklärung duldet.«³⁴³ - »die eigene schmerzliche Erfahrung«³⁴⁴ mit dem Typus der »fressenden Frau«³⁴⁵:

³³⁹ Schlicht/Quandt (1989: 100).

³⁴⁰ Vgl. Barg (1996: 203f.).

³⁴¹ Wie wichtig individuelle, unverwechselbare Erfahrung als Ausgangsmaterial für den Filmemacher Edgar Reitz ist, lässt sich anhand folgender Äußerung des Regisseurs deutlich beurteilen: »Ich breite nicht mein Wissen über Sachen aus, sondern stütze mich bei der Darstellung der Menschen und bei den Bildern ganz fest auf meine Erfahrung. Ich spreche nicht von dem, was ich nur weiß, sondern von dem, was ich gesehen habe. Das geht tiefer. Es gibt vieles, was ich weiß, aber noch nie gesehen habe. So weiß ich ungefähr, wie die Ökonomie und das Klima in Thailand sind, aber ich war noch nie dort und könnte darüber keinen realistischen Film machen, weil ich darüber keine Bildererfahrung habe. Diese Bildererfahrung muss für mich sehr viel tiefer gehen, sie muss etwas Verbindliches haben - also nicht nur, dass ich als Tourist meine Augen spazieren trage -; es handelt sich um Zusammenhänge, die ich mir nicht frei auswählen kann, so wie ich mir z. B. meine Eltern nicht auswählen kann. Sie sind nicht austauschbar.« Edgar Reitz im Gespräch, Bonusmaterial zur DVD *Stunde Null*, PDF-Datei im DVD-Rom-Bereich, S. 2.

³⁴² Vgl. Rauh (1993: 51).

³⁴³ Koebner/Koch (2008: 52f.).

³⁴⁴ Ebenda (58).

³⁴⁵ Ebenda (57).

»Ein junges Paar geht mit vorgegebenen Vorstellungen in eine Liebe und Ehe. Die Vorstellungen leiden auch nicht darunter, dass die Realitäten ihnen widersprechen. Der Mann bringt sich um. Die Frau heiratet wieder und sieht, obwohl sie immer noch nichts gelernt hat, eine neue Zukunft vor sich.«³⁴⁶

Edgar Reitz bemerkt heute rückblickend: »Ich hatte bei der Arbeit an *Mahlzeiten* vor allem eines herausgefunden: Es gibt nur eine Quelle, aus der ein Filmemacher seine eigene, unverwechselbare Sicht der Dinge gewinnen kann, das ist sein eigenes Leben. Die selbst gemachten Erfahrungen machen uns kompetent, auch in künstlerischer Hinsicht. Diese Einstellung ist nichts anderes als die Grundidee des Autoren-Kinos.«³⁴⁷

Die eigenen Lebenserfahrungen finden auch in Reitz' nächsten Spielfilm³⁴⁸, dem 1968 in eher negativ erfahrener Kollektivarbeit³⁴⁹ entstandenen *Cardillac* Eingang:

Der Film reflektiert in der Figur des Goldschmieds Cardillac, der seine Kunden ermordet, um wieder in den Besitz seines zuvor verkauften Schmucks zu gelangen, einerseits das

³⁴⁶ Reitz (1967: 128).

³⁴⁷ Koebner/Koch (2008: 59).

³⁴⁸ Um der Genauigkeit willen muss erwähnt werden, dass Reitz zwischen *Mahlzeiten* und *Cardillac* 1967 den Film *Fußnoten* realisierte. Diese szenischen Miniaturen waren ursprünglich geplant als »Serie von kleinen Geschichten, kleinen Feuilletons« (vgl. Bronnen/Brocher (1973: 107).) und behandelten Seitenzweige von *Mahlzeiten*, die in der endgültigen Fassung des Films nicht vorkamen. Eine an diese Arbeit erinnernde Produktion realisierte Reitz nach der Fertigstellung der *Heimat*-Trilogie mit dem „Fußnoten“-Film *Heimat-Fragmente. Die Frauen*, in welchem Lulu, die Tochter von Hermännchen und Schnüsschen, sich auf die Spuren der Frauen ihrer Familie und somit auf eine Reise in die Erinnerung der Familie Simon begibt. Einige Aspekte der *Heimat*-Trilogie werden somit nachträglich in den Filmroman eingegliedert.

³⁴⁹ Vgl. Koebner/Koch (2008: 64f.): »Wie diese Dreharbeiten sich abspielten, ist eine absonderliche Geschichte, typisch übrigens für diese Jahre. Ich habe versucht, die Ereignisse unter dem Episodentitel Die Zeit der vielen Worte in der Zweiten Heimat nachzuerzählen. Natürlich konnte das nur ein vager Abklatsch dessen werden, was wirklich vorgegangen war. Die ganze Zeitgeschichte stürzte über uns herein. Schon am zweiten Drehtag gingen die Diskussionen im Team los. Ich kam morgens auf den Set, da saßen alle Mitarbeiter wie bei einer Verschwörung da und meinten bedeutungsvoll, sie müssten mit mir grundsätzliche Fragen klären. ‚Wir haben gestern Abend nach Drehende noch lange zusammengesessen und haben beschlossen, dass diese spätbürgerliche Produktionsweise ein Ende haben muss. Das Geld – das sind doch alles nur staatliche Gelder, die hier verdreht werden –, dieses Geld muss ‚vergesellschaftet‘ werden, wir sind die Gesellschaft und du als Regisseur musst aus deiner Allmachtsposition abgesetzt werden. Du musst einer von uns werden, und es darf nur noch gedreht werden, womit wir alle in der Diskussion einverstanden sind.‘ [...] Der kollektive Terror [...]. Das auf der Tagesdisposition stehende Tagespensum wurde durchgehechelt und jeweils beschlossen, was davon wie variiert werden darf und was nicht. Es kam dazu, dass die Dreharbeiten bald ganz eingestellt wurden, weil es hieß, wir seien in der Diskussion nicht vorangekommen. Mehrmals wurden die Dreharbeiten für mehrere Tage abgebrochen, und in diesen Tagen stand das gesamte Equipment, das sehr viel Geld kostete, ungenutzt herum.« / Diese Erinnerungen deuten auf die Diskrepanz zwischen den Oberhausenern und den um einige Jahre jüngeren „68ern“ hin, wobei letztere ersteren überaus kritisch gegenüber standen, indem sie ihnen vorwarfen, »reformistische, kompromisslerische und somit reaktionäre Filme zu machen. Sie [die Vertreter von Oberhausen; D.B.B.] würden sich durch die Förderungsgelder vom Staat korrumpieren lassen und immer noch an einem bürgerlichen Kunstbegriff festhalten, anstatt im weltweiten Klassenkampf Partei zu beziehen und unter das Volk zu gehen.« Vgl. Rauh (1993: 112).

Edgar Reitz antwortet auf die Unterstellungen, mit denen die Oberhausener konfrontiert waren, als sie beispielsweise auf den Filmfestspielen in Berlin 1968 mit faulen Eiern beworfen wurden mit dem Einwand, auch die Autorenfilmer seien »leidenschaftliche Demokraten, in Distanz zur Generation unserer Väter, die dauernd unter dem Verdacht standen, sich im Nazireich beschmutzt zu haben.« Vgl. Koebner/Koch (2008: 62).

In unserem Gespräch bemerkte Reitz außerdem, dass er sich selbst zu den Vertretern der „Generation '68“ zählte. (Vgl. Anhang 2, *Der Blick ins Feuer. Ein Gespräch mit Edgar Reitz*, S. 210 dieser Arbeit.)

Allerdings war eine Versöhnung trotz der Bereitschaft, sich den Vorwürfen zu stellen, nicht möglich.

Selbstverständnis des Regisseurs Edgar Reitz im »Konflikt zwischen Künstlertum und Markt«³⁵⁰, andererseits thematisiert er das Handwerk des Vaters, das sich darin wiederfindet:

»Diese Arbeit des Goldschmieds und die Werkstatt eines Goldschmieds sind einer Uhrmacherwerkstatt sehr ähnlich. Ich sah die Hände meines Vaters bei der Arbeit.«³⁵¹

Anfang der 1970er Jahre erfolgt nach weiteren filmpolitischen Überlegungen³⁵², die darauf hinaus laufen, »dass sich der Gedanke eines künstlerisch organisierten Films und die damit

³⁵⁰ Koebner/Koch (2008: 63). / »Der Goldschmied stellt in seiner künstlerischen, einsamen Selbstverantwortung seine kleinen Werke her – und dann kommt ein reicher Vollidiot von Kunde dahergelaufen, kauft ihm das Ding ab, schenkt es seiner Maitresse oder sonst einem dummen Hinkel, und die läuft damit auf Partys herum oder versetzt es im Pfandhaus. Diese Art von Kundschaft für Kunst, und Cardillac sah sich als Künstler, erinnerte mich daran, wie es ist, Kunst für das Kinogewerbe zu machen, für diesen wirklich schändlichen Unterhaltungsmarkt, auf dem der Spielfilm sich tummeln muss.« (ebd.) / Vgl. dz. auch: Reitz (o. J.: 41ff., 87ff.).

³⁵¹ Koebner/Koch (2008: 63). / Bereits hier ist angelegt, was sich leitmotivisch durch das gesamte Werk des Autorenfilmers Edgar Reitz ziehen wird: Die häufige filmische Repräsentation des Handwerks spiegelt die Erfahrung des Regisseurs, der sich selbst als Handwerker begreift: Elisabeth, die weibliche Hauptfigur in *Mahlzeiten* studiert Photographie; Cardillac ist Goldschmied, seine Tochter Hobbyfunkerin; in *Das goldene Ding* sehen wir die Argonauten als Schiffbauer und Erfinder der Kreissäge, außerdem unterrichten die auf einer nur von Frauen bewohnten Insel gestrandeten Helden die Bewohnerinnen in vielen handwerklichen Tätigkeiten und vermitteln ihre Erfindungen an sie; Marga (Hannelore Elsner) und ihr Mann in *Die Reise nach Wien* besitzen ein Uhren- und Schmuckgeschäft samt Werkstatt; in *Stunde Null* entpuppt sich Joschi als geschickter Radiotechniker (ein Motiv, das Reitz in *Heimat* in der Figur des Paul Simon wieder aufgreifen wird), während der alte Bahnhofswärter nebenbei Fahrräder repariert; der *Schneider von Ulm* ist der historisch verbürgte Erfinder eines Fluggeräts sowie der Beinprothese – bei Edgar Reitz erfindet Albrecht Berblinger darüber hinaus noch das Periskop; in *Heimat* schließlich tauchen im fiktiven Hunsrück-Dorf Schabbach unzählige handwerkliche Berufe auf: Mathias Simon ist Schmied, Eduard Simon betätigt sich als Hobbyphotograph, Paul Simon bastelt an Radios herum, sein Sohn Anton gründet die Optischen Werke Simon in Schabbach (Ausdruck eines Unternehmertums, das allerdings auf dem Handwerk basiert) etc..

Die Auffassung von Filmarbeit als handwerkliche Tätigkeit bzw. die Parallelität zwischen filmischem und handwerklichem Schaffen, beurteilt Edgar Reitz (2004a: 56) in seinem Produktionstagebuch zu *Heimat* wie folgt: »Die Berührung mit diesen Dingen ist die Wurzel meiner Auffassung von Arbeit heute, von meinem Interesse an Details, meine Moral von Qualität, von Schönheit ist geprägt von dieser frühen Begegnung mit dem Handwerk des Vaters. [...] Ein Uhrmacher, so wie er sein Handwerk früher verstanden hat, muss mit einer Genauigkeit und Detailliebe arbeiten, wie es das sonst in der Welt selten gibt. Hier ist keinerlei Nachlässigkeit in den kleinen Dingen denkbar, weil ein Uhrwerk nur aus kleinen Dingen besteht und nur funktioniert, wenn es in den kleinsten Details sorgfältig gemacht ist. In jedem Uhrwerk aber steckt auch die Freude am Schönen. Fast alle Teile einer Uhr sind so gearbeitet, dass sie nicht nur ihre Funktion erfüllen, sondern auch noch ein schönes Ensemble von Teilen ergeben, dass die Sorgfalt in der Bearbeitung der Metallteile auch da noch erkennbar ist, wo es zur Funktion gar nicht mehr erforderlich wäre, ein zweckfreies Wunderwerk an Formen, nur für das Auge des Uhrmachers bestimmt. Der Besitzer der Uhr sieht nie hinein. Handwerkliche Qualität ist eine Sache, die den Handwerker selbst betrifft. Sein Selbstverständnis und die Nachricht, die er damit seinesgleichen geben kann, ist sein Sinn des Lebens. Nicht der reine Gebrauchswert dessen, was der Handwerker macht, fördert sein Qualitätsbewusstsein, sondern die Nachricht, die er mit seinem Können dem Kollegen sendet. Diese Bemühungen dienen dem eigenen Stolz. Ich habe zu meinen Filmen immer dieses handwerkliche Verhältnis gehabt. Ich glaube, sie sind alle im Detail besser als im Ganzen.« /

Vgl. dz. auch Koebner/Koch (2008: 133): »Was mir [...] auffällt [...] ist, dass von *Mahlzeiten* bis *Schneider von Ulm* bestimmte Motive in meinen Filmen immer wiederkehren: Zum Beispiel das liebevolle Sichversenken in Details. Die Filme zeigen ihre Figuren bei undramatischen Beschäftigungen, Beschäftigungen, die aber zum Leben der Personen und ihrer Lebensgestaltung gehören, wenn es zum Beispiel um Alltagsgestaltung eines Familienlebens oder eines Haushalts geht wie in *Mahlzeiten* oder um die Genauigkeit, mit der jemand einen Selbstmord in Szene setzt, oder die Art und Weise, in der ein Cardillac seine Werkzeuge ordnet und nicht genug davon bekommen kann, sich von seiner Tochter auf der nackten Haut den Schmuck vorführen zu lassen.

Die *Reise nach Wien* zeigt solche Elemente der Lebensbewältigung, wenn verbotenerweise ein Schwein geschlachtet und verwurstet wird oder wenn die Frauen ihre Kleider selbst schneiden. Immer sind in diesen kleinen Dingen des Alltags die großen Träume enthalten. Das ist das eine. Das andere ist die zunehmende Erfolglosigkeit meiner Filme.«

verbundene literarische Erzählweise nur dann wird durchsetzen können, wenn es gelingt, den Film auch auf der Rezeptionsseite ubiquitär zu machen«³⁵³, eine Umstellung der Erzählweise »in Richtung auf das traditionelle Kino [...], ohne die eigenen Erzählkonzepte aufzugeben«³⁵⁴. Edgar Reitz spricht heute davon, dass es sich bei der Prämisse, »alles Narrative als Tabu zu betrachten«³⁵⁵, um eine »intellektuelle Einengung«³⁵⁶ handelte, von der er sich in den Jahren nach Oberhausen lösen musste, weil er sonst den Weg zum Spielfilm nicht gefunden hätte. Ein regelrechter Paradigmenwechsel in der Produktions- und Erzählhaltung, der sich vom Vorbild des Cinéma Impur, wie es beispielsweise bei *Mahlzeiten* noch in der Vermischung von Spontaneität und Inszenierung beobachten lässt – Reitz spricht rückblickend sogar von einer gewissen »Stufe des Dilletantismus, des amateurhaften Ausprobierens«³⁵⁷, die Regisseure zu Beginn ihrer Karriere zwangsläufig durchlaufen - erfolgt freilich erst Anfang der 1970er Jahre und wird von Edgar Reitz explizit sogar erst im Produktionstagebuch zu *Heimat* 1982 erwähnt. Dort heißt es:

»Ich habe früher oft versucht, bei Dreharbeiten zu einem Spielfilm Ereignisse und Umstände der Dreharbeit mit einzubeziehen, also das Zufällige in einer halbdokumentarischen Weise. Alexander Kluge hat immer noch größte Zweifel an der Machbarkeit von filmischen Szenen. In der Zeit unserer frühen Filme ‚Abschied von Gestern‘ und ‚Mahlzeiten‘ haben wir ja auch immer wieder versucht, Spontanes miteinzubeziehen. Wir haben unsere Darsteller auf Straßen, in öffentliche Cafés, in Lokale, in Vorlesungen der Universität hineingeschickt und sie dann in dieser ‚natürlichen‘ Umgebung gefilmt. Aber wenn ich mir heute diese Bilder ansehe, so fehlt ihnen eine bestimmte Qualität. [...] Wir müssen – und das ist unerlässlich – in die Lage kommen, die Motive zu beherrschen. Da darf nichts geschehen, was nicht unserem *filmischen* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] Willen unterliegt. So gesehen ist es richtig, dass man die Straßen und Räume, in denen man filmt, erst einmal leerräumt, dafür sorgt, dass da kein Mensch umherläuft und nichts geschieht, was nicht zu unserem Film gehört, damit das, was dort sonst spontan stattfindet, mit Darstellern und Komparsen, mit all den Hilfsmitteln, die wir kennen, Requisiten, Tieren usw., wieder hergestellt werden kann. Diese Reproduktion von Spontanem, Beobachtetem ist sehr erfolgreich.«³⁵⁸

3.4 Film als Erinnerungsarbeit

Auch in den späteren Filmen, die traditionelleren Erzählmustern verpflichtet sind, stellen persönliche Erfahrungen noch immer das Ausgangsmaterial dar, das Reitz in seinen Filmen verarbeitet.³⁵⁹

³⁵² Vgl. dz. ausführlich Barg (1996: 201ff.).

³⁵³ Ebenda (202).

³⁵⁴ Ebenda (204).

³⁵⁵ Koebner/Koch (2008: 48).

³⁵⁶ Ebenda.

³⁵⁷ Reitz (2004a: 98).

³⁵⁸ Ebenda (97f.).

³⁵⁹ Vgl. Bronnen/Brocher (1973: 109): »Im >privaten< Bereich stecken die meisten Dinge, die für die Leute eigentlich das Wichtigste sind. [...] Nun ist der Haken allerdings, dass es für wirkliche Lebenszusammenhänge keine Öffentlichkeit gibt: Sie haben keinen Markt – Lebensinhalte werden so gut wie nirgends gehandelt. [...]

Allerdings orientiert sich der Filmmacher in der Sujet-Wahl seiner folgenden Spielfilme (*Die Reise nach Wien*, 1973; *Stunde Null*, 1976; *Der Schneider von Ulm*, 1978 und in der *Heimat-Trilogie*), wie Werner Barg richtigerweise feststellt, »keineswegs – wie noch in Mahlzeiten – an der aktuellen, gegenwärtigen Alltagsrealität der Menschen, sondern präsentiert Alltagsgeschichten ‚aus der Geschichte‘, die [...] eng mit seiner eigenen und der Erfahrungs- und Erinnerungswelt seiner Mitarbeiter verbunden sind«³⁶⁰; eine Ausnahme bildet dabei in gewisser Hinsicht der 1978 von der Kritik „vernichtete“³⁶¹ Film über den Ulmer Flugpionier Albrecht Berblinger, obwohl man sogar in der „Geschichte“ des Schneiders von Ulm, der davon träumt, die Zweifler vom Funktionieren seiner Erfindung zu überzeugen, um sich mit seinem Fluggerät in die Lüfte zu erheben, eine Metapher für das filmische Schaffen und somit einmal mehr persönliche Erfahrungen des Regisseurs Edgar Reitz entdecken kann.³⁶² Mit „Erinnerungsarbeit“³⁶³ ist somit der »entscheidende filmtheoretische Oberbegriff«³⁶⁴ des filmischen Schaffens Edgar Reitz’ benannt, womit der Regisseur »sein frühes Konzept des Analytischen Films konsequent«³⁶⁵ fortführt.

3.5 Skepsis und Ambivalenzen

Die unverwechselbare persönliche Erinnerung als Ausdruck eines »Alltags unterhalb der historischen Großbewegung«³⁶⁶ und ihre Repräsentation im Film, die sich als »Wirklichkeitssinn abseits aller Dogmatik«³⁶⁷, als »skeptischer Realismus und dessen Perspektiven auf die Normalität des Alltags [...] sowohl gegen Heldenverehrung als auch gegen leichtfertige Dämonisierung sträuben – also gegen psychologische Vergrößerungstechniken, die den meisten Film-Konzepten zugrunde liegen«³⁶⁸, steht bei

Man müsste eine List anwenden – also mit Themen anfangen, die aus der >Privatsphäre< Gelungenes vermitteln, zum Beispiel Erfolge. [...] Wenn dieses vorhandene Phantasiepotential sich in Filmen mitteilen würde, könnte ich annehmen, dass so etwas wie Courage entsteht.« / Vgl. dz. auch Barg (1996: 204).

³⁶⁰ Barg (1996: 204).

³⁶¹ vgl. Koebner/Koch (2008: 126ff.).

³⁶² Edgar Reitz rechnete sich nach mehreren erfolglosen Produktionen mit *Der Schneider von Ulm* große Chancen auf Erfolg aus. Allerdings sollte gerade dieser Film den Tiefpunkt des Regisseurs markieren. Vgl. dz. Koebner/Koch (2008: 134).

³⁶³ Vgl. Reitz (o. J.: 106): »Ich bin mit den Jahren mehr und mehr dazu übergegangen, mit Film Erinnerungsarbeit zu leisten.«

³⁶⁴ vgl. Barg (1996: 276).

³⁶⁵ Ebenda.

³⁶⁶ Koebner/Koch (2008: 97).

³⁶⁷ Ebenda (115).

³⁶⁸ Ebenda (117).

Reitz in enger Verbindung mit einer Ambivalenz, die für den Autorenfilmer der »eigentliche Grund zum Erzählen«³⁶⁹ ist:

»Wenn ich die Menschen wegen ihrer guten Eigenschaften als liebenswert darstelle, fange ich an zu selektieren. Aber eine Haltung, die selektiert, verwandelt sich ins Unmenschliche. Zum Begriff des Guten gehört der Begriff des Bösen und wir müssen uns zwischen zwei moralischen Urteilen entscheiden. Ob wir unsere Mütter und unsere Väter lieben, unsere Geschwister oder die Freunde, das ist keine Frage von Gut und Böse, sondern das ist eine Frage von Menschlichkeit, und die verlangt einen sehr schwer beschreibbaren Respekt vor den Personen. [...] Wenn man so vorgeht und den Ausgang der Handlung danach ausrichtet, dass die Guten gewinnen und die Schlechten untergehen, wie es der amerikanische Film permanent vorführt, verweigert man sich letztendlich der Erkenntnis des Menschlichen. Die Begriffe gut und böse sind ideologisch. Liebe kann aber nur gedeihen, wenn sie von jeglicher Ideologie frei gehalten wird.«³⁷⁰

Diese hier vom Filmemacher selbst beschriebene Liebe zu Menschen und Dingen³⁷¹, ist meines Erachtens ein grundlegendes Prinzip aller Filme Edgar Reitz'³⁷² und wird besonders treffend durch das Hunsrücker Dialektwort „Geheischnis“³⁷³ repräsentiert:

»Es leitet sich wohl von dem Wort ‚hegen‘ her, ein Geheischnis ist eine Art Gehege, eine Umfriedung, und bedeutet im übertragenen Sinne Geborgenheit, Nestwärme, aber auch so viel wie Vertrauen, Freundschaft, Liebe und Heim.«³⁷⁴

Reitz möchte im filmischen Umgang mit der Erinnerung, und indem er die beschriebenen, „lebendigen“ Ambivalenzen ernst nimmt,

»die Realität genau nehmen, ihren Einzelheiten ganz nahe kommen und durch eine maximale Konkretion den Tatsachenzusammenhang destruieren.

³⁶⁹ Ebenda (145).

³⁷⁰ Koebner/Koch (2008: 145f.). / »Das Gut-Böse-Schema funktioniert am besten als Unterhaltungsprinzip, damit dramaturgisch ein Dualismus etabliert werden kann, aus dem heraus sich Spannung konstruieren lässt. [...] Ich lehne einfach ab, diesen fatalen Dualismus als dramaturgisches Prinzip in meinen Filmen zu verwenden und gelten zu lassen. [...] Das humane Prinzip besteht für mich darin, aus der Unsicherheit der Zuneigung zu sich selbst zu finden. Dort, wo ich nicht mehr weiß, warum ich jemanden liebe, dringe ich zum Geheimnis der Person vor, da treffe ich auf die nicht gleich erklärbaren Qualitäten oder substanziellen Quellen eines Menschen oder auch auf seine Abgründe. [...] Heimat ist eine Bestandsaufnahme aus Ambivalenzen.« (ebd.)

³⁷¹ Ich möchte festhalten, dass diese Liebe sich nicht als eine blinde, idealisierende Liebe darstellt, sondern als eine Erzählhaltung, die gleichermaßen Distanz und Nähe zu ihren „Objekten“ vermittelt, die also tatsächlich ambivalent ist.

³⁷² In gewisser Weise attestiert dies auch Johannes Schaaf (1967:20), der Regisseur u.a. von *Tätowierung* (1967), dem filmischen Schaffen Edgar Reitz', wenn ersterer im Hinblick auf *Mahlzeiten* davon spricht, dass letzterer »viel stärker [als Schaaf selber; D.B.B.] mit den Figuren« gehe. »Man hat den Eindruck, Sie fühlen mit ihnen, Sie beziehen nicht sofort Stellung.« Diese Tendenz ist Ausdruck eines prinzipiellen Zweifels an einer allzu schnell verfügbaren Wahrheit, wie sie Edgar Reitz zum Beispiel in einem Gespräch mit Egon Netenjakob (2006: 122) formuliert:

»Bei jeder Art von Wahrheit taucht sofort die Skepsis auf, ob es denn überhaupt Wahrheiten gibt, die verbindlich sein können. Und ob wir überhaupt in der Lage sind, Wahrheiten zu erkennen, zu formulieren und ihnen zu folgen.«

³⁷³ Ursprünglich sollte *Heimat* sogar den Titel „Geheischnis“ tragen, wurde dann jedoch aber wieder verworfen, weil die Produzenten befürchteten, das Wort sei unverständlich. Edgar Reitz (2004a: 13) hält dies in seinem Produktionstagebuch zu *Heimat* fest: »Der Titel *Geheischnis*, nicht >Heimat< ist der Lieblingstitel des Filmemachers, ein Hunsrücker Wort, eigentlich unübersetzbar [...], letztlich bedeutet Geheischnis oder ein >Geheischnis haben< so viel wie ein Zuhause, eine Heimat haben.«

³⁷⁴ Koebner/Koch (2008: 168).

Das Instrument seiner anti-abstrakten künstlerischen Methode ist die Filmkamera, deren analytisches Potenzial Reitz schon in den frühen theoretischen Schriften als die Fähigkeit zu einer ‚Vertiefung in die Dinge‘ [Reitz; D.B.B.] beschreibt, die den technischen Apparat als zentrales ‚Mittel der Welterfahrung‘ [Reitz; D.B.B.] begründet. In der Reitzschen Filmtheorie der 70er und 80er Jahre wird der Kamera-Realismus nun zum ästhetischen Dreh- und Angelpunkt einer ‚Ästhetik der Nebensachen‘³⁷⁵ [Reitz; D.B.B.], die ihr filmisches Darstellungsobjekt im Geschichtsprozess findet. Ihn sieht der Regisseur – als eklatantesten Ausdruck des Rationalitätsprinzips – in den gesellschaftlichen Sozialisationsinstanzen auf ‚fest gefügte Urteile‘ [Reitz; D.B.B.] reduziert, gegen die er das audiovisuelle Medium zu mobilisieren versucht, um den ‚Respekt vor den Dingen‘ [Reitz; D.B.B.] gegenüber einer Gesellschaft zu bewahren, die mit sich selbst und mit der Natur nach abstrakten Prinzipien der Nützlichkeit, des Profits und der intellektuellen Legitimation umgeht‘ [Reitz; D.B.B.]«³⁷⁶.

Gegen das abstrakte System, das dem Menschen im Laufe des Lebens als Schule, als Bildung, als Politik, als Psychologie etc. gegenübertritt, und das in »nicht wieder gut zu machender Weise die Welt der Bilder, wie sie in unserer Erinnerung aufbewahrt sind, die eigentliche lebendige Substanz der Geschichte«³⁷⁷ unterdrückt, indem generalisiert wird, Ereignisse geordnet und Kausalitäten hergestellt werden, möchte Edgar Reitz die Kunst als besonders starkes Mittel einsetzen.

Ausgehend von eigenen Erfahrungen sowie den Erfahrungen der an der Produktion Beteiligten, manifestiert sich in Reitz’ Filmen immer wieder der Widerstand gegen vorgefertigte und schnell verfügbare Wahrheiten und Meinungen – es herrscht ein Misstrauen gegenüber offiziell verhängten Sichtweisen, das durch die subjektive Perspektive einen anderen Blick auf (Welt-)Geschichte mit den Mitteln der Kunst ermöglichen will.

Selbstverständlich weist die persönliche Erinnerung und die daraus sich ableitende „Geschichte von unten“ im Sinne der „oral history“ blinde Flecken auf, wodurch die als Erinnerungsarbeit verstandenen Filme Edgar Reitz’ häufig mit Kritik konfrontiert waren.³⁷⁸

Auf diesen Aspekt werde ich im Zusammenhang mit *Heimat* weiter unten noch genauer eingehen.

³⁷⁵ Vgl. Reitz (2004a: 23): »Wir leben in zahllosen Lebensumständen mit Randereignissen, Angeboten an die Randwahrnehmungen. Den Randwahrnehmungen zu folgen und immer von der Hauptsache auf die Nebensache zu springen, das könnte ein dramaturgisches Konzept werden, um von den Theorien, von der gesellschaftskritischen Rechthaberei wegzukommen.«

³⁷⁶ Barg (1996: 276f.).

³⁷⁷ Reitz (o. J.: 106).

³⁷⁸ Vgl. Reitz (o. J.: 108): »Es gibt Schwierigkeiten mit dieser Auffassung, Filme zu produzieren, vor allem, wenn man noch Geschichten bevorzugt, die sich in den brisanten Zeiten unseres Jahrhunderts ereignen. In unseren Fernsehanstalten und den staatlichen Fördergremien sitzen Leute, die eine pädagogische, politische, humanitäre, kommerzielle oder sonstige Verantwortung in sich spüren, die ihre Entscheidungen vor sich und den anderen begründen wollen. Sie sehen zwangsläufig in jedem Projekt die ‚Botschaft‘, die ‚Relevanz‘, den abstrakten Sinn des Unternehmens, weil man nur diesen in Zeitungen publizieren oder in Form eines Kommunikués zu den Schreibtischen der Vorgesetzten leiten kann. Nun hat aber gerade die künstlerische Methode die Tendenz, den Sinn aufzulösen, jede Abstraktion zu bekämpfen. Kunst ist vieldeutig, ein ewiges Rätsel für die Schullehrer.«

3.6 Aspekte des Erinnerungsprozesses – Gemeinsamkeiten zwischen Leben und Film

Nach Edgar Reitz eignet sich das filmische Medium besonders gut, die erwähnten Forderungen im Sinne von Erinnerungsarbeit zu erfüllen, da es selbst eine besondere Ähnlichkeit mit »unserer Fähigkeit, uns zu erinnern«³⁷⁹ aufweist - Produktion und Rezeption sind nach dem Prinzip der Erinnerung strukturiert:

»Es ist nicht nur die Möglichkeit, Bilder und Ereignisse aufzubewahren, über die Vergänglichkeit hinweg zu retten, sondern auch die Möglichkeit, Gegenwart und Vergangenheit in einer Weise zu vermischen, dass sie sich durchdringen«^{380, 381}

Alles was der Film im Moment der Aufnahme festhält, ist zum Zeitpunkt der Wiedergabe bereits Vergangenheit – auch darin besteht eine Parallele zwischen menschlicher Erinnerungsfähigkeit und filmischer Apparatur.

»Der Filmemacher sollte ein Gefühl dafür entwickeln, dass er im Augenblick der Aufnahme bereits das, was die Augen erblicken, was die Ohren hören, in die Vergangenheit versetzt. Die Trauer über die Vergänglichkeit des Glücks kann nie größer sein als im Augenblick der Filmaufnahme. Wenn wir uns an früher erlebte Bilder erinnern und Erinnerungen inszenieren, sind wir Magier: Wir beschwören die Toten und lassen sie vor der Kamera erscheinen.

Die Filmaufnahme sorgt dann dafür, dass etwas Vergängliches, das in unserer Erinnerung nur umherschwimmt – assoziativ verknüpft mit tausend anderen Erinnerungen – wieder Gegenwart wird, abrufbar, aktualisiert, Bestandteil des gegenwärtigen Lebens.«³⁸²

Im Übergang von sinnlicher Beziehung in die Erinnerungsbeziehung, einem Moment des Abschiednehmens, wie er im Moment der Filmaufnahme sich vollzieht, »entstehen die Legenden und Geschichten, entstehen die Bilder, die getrennt von den Menschen weiterleben, so wie die Wunde, die ohne Körper existiert.

Bei genauer Betrachtung hat Film auch immer etwas mit Abschied zu tun.

³⁷⁹ Ebenda (106).

³⁸⁰ Vgl. Rauh (1993: 11f.): »Ich habe mich sehr mit der Frage beschäftigt, wie das Erinnern funktioniert. Es ist ja offensichtlich so, dass unser Hirn nicht in der Lage ist, das Geschehene chronologisch zu speichern. Alles, was wir in unserem Gedächtnis mit uns herumtragen, und das ist ja unser ganzes Leben, wird in Millionen von Splintern und Teilchen aufgelöst und in dieser Form in unserem Gedächtnis bewahrt. Wenn wir uns erinnern, dann fährt dieses Schiffchen des Bewusstseins auf diesem Ozean von Erfahrungen umher und sieht mal dies und mal das. Die Art und Weise, in der wir das beim Erinnern verknüpfen, ist vom Augenblick abhängig und auch davon, zu welchem Zweck es geschieht. Sind wir traurig und sehnen uns nach Geborgenheit und der Wärme der Kindheit zurück, dann fährt das Schiffchen des Gedächtnisses in diese Gefilde, wo die Bilder der Kindheit herrschen und wo wir diese Bilder der Trauer aus unserem Gedächtnis hervorkramen und mit anderen Bildern unserer Kindheit in Verbindung bringen. Wir schaffen uns daraus ein neues Bild, das überhaupt nicht die Tatsachen wiedergibt, sondern ein Spiegelbild der Gegenwart anhand der Gedächtnisbruchstücke. So funktioniert das Erinnern; es ist ein schöpferischer Prozess.«

³⁸¹ Reitz (o. J.: 106).

³⁸² Ebenda.

Er handelt von Dingen und Menschen, die unserer sinnlichen Wahrnehmung entschwinden, von diesem Schmerz, den jede gute Filmaufnahme wiedergibt und auslöst. [...] Abschied ist das größte Film-Thema«³⁸³:

»Die Kamera ist unser Gedächtnis. Wenn wir Filmmaterial montieren, zu filmischen Bild-Ton-Sequenzen neu zusammensetzen, leisten wir Erinnerungsarbeit.«³⁸⁴

3.7 Die Aktivierung der Zuschauererfahrung

Auch im Hinblick auf den Rezipienten führt Reitz genauer aus, wohin seine Überlegungen zum Film als Erinnerungsarbeit weisen:

»Die Bilder sind keine Beweisstücke für ‚Aussagen‘ oder ‚Handlung‘, sondern immer wieder absolute Bildsprache. Bei diesem Verfahren entsteht ein ganz unerwarteter Eindruck: Der Film ist etwas Drittes, ist nicht die Summe von Bild und Sprache, sondern er entsteht zwischen diesen von den Sinnen wahrnehmbaren Ereignissen. Film ist etwas Unsichtbares, Unhörbares, ein Phänomen der Interferenz von Bildern und Sätzen, wie ich das in dieser reinen Form nie gesehen habe. Kluge hat das immer wieder versucht, hat gesagt, dass Film im Kopf des Zuschauers entsteht [...]«³⁸⁵

Indem er sich auf Alexander Kluge bezieht, macht Reitz an dieser Stelle deutlich, dass »sein Konzept der filmischen Erinnerungsarbeit im Kino nur dann funktionieren kann, wenn die Bild-Konkrete lediglich den äußeren Anlass, den *Verknüpfungspunkt* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] für die freie Assoziation des Zuschauers darstellt.«³⁸⁶

Als Ausgangspunkt bindet die unter genauester Beobachtung hergestellte »Folge von total hergestellten Bildern«³⁸⁷ den Zuschauer an die Augen und hindert uns dadurch am besten daran, »die Eindrücke der Augen mit der Geschichte selbst zu verwechseln. [...] Das nenne ich die eigentliche Erfindung der Filmkunst.

Mit Bildern erzählen, indem man die Bilder dazu verwendet, die Augen so sehr zu beschäftigen, dass sie uns am Geschichtenerleben nicht mehr hindern«³⁸⁸.

Werner Barg bemerkt zurecht, dass Reitz' theoretische Begründung »einer abbildrealistischen Erzählfunktion der Kamera [...] also nur vordergründig um eine *Errettung* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] der äußeren Wirklichkeit bemüht«³⁸⁹ sei, vielmehr soll die Bindung der

³⁸³ Ebenda (129).

³⁸⁴ Ebenda (127).

³⁸⁵ Ebenda (126).

³⁸⁶ Barg (1996: 278).

³⁸⁷ Reitz (2004a: 98).

³⁸⁸ Reitz (o. J.: 128).

³⁸⁹ Barg (1996: 278). / Vgl. Reitz (o.J.: 131): »Wir müssen aufhören zu glauben, dass Bilder direkt etwas erzählen. Wenn ich nichts weiter zu erzählen habe als das, was ich sehe oder vorzeige, erzähle ich nichts.« / Vgl. Kaes (1987: 181f.), der diesbezüglich eine Gegenposition einnimmt, wenn er davon spricht, dass Edgar Reitz im Sinne Kracauers um die dokumentarische Darstellung der materiellen Alltagswirklichkeit bemüht sei.

„stärksten Bilder“ an den Augensinn im Rahmen der „Ästhetik der Nebensachen“ dazu führen, dass »wir frei werden, das Gedächtnis zu befragen, uns zu erinnern, die Geschichten, die erzählt werden, neu zusammenzusetzen«³⁹⁰, um damit Zugang zur eigenen Erinnerung zu erlangen:

»Durch das Maximum an historischer Authentizität, zu dem bewegte Bilder fähig sind, [möchte Reitz] Kino-Erlebnisse erzeugen, in denen Menschen *eine neue Sinnlichkeit* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] erfahren, Zeit als ihre subjektive Zeit spüren und Geschichte aus ihrer eigenen Erinnerung heraus entwickeln.«³⁹¹

Zusammenfassend lässt sich das filmische Schaffen Reitz' als kontinuierliche Weiterentwicklung früher filmästhetischer und –politischer Positionen des Filmemachers interpretieren. Dabei handelt es sich um einen Bogen, der von den „abstrakten“ Anfängen in filmischen Arbeiten vor Oberhausen, über lyrische, veristische, vom Cinéma Impur beeinflusste Versuche bis hin zur Form des Filmromans als Erzähl- und Erinnerungskino reicht.

Dieser Weg ist gekennzeichnet durch die permanente, auf einem Dialog qua Film beruhende Auseinandersetzung mit dem Rezipienten unter Einbindung der eigenen Erfahrungen, die ab den 1970ern stark autobiographisch geprägt sind und ein „Kino der Erinnerung“ repräsentieren.

Nachdem der erste direkt auf *Heimat* vorverweisende Versuch³⁹², explizite Familienerinnerungen filmisch zu verarbeiten und »die Kamera [...] zu einer Instanz historischen Erzählens auszubauen«³⁹³ – in *Die Reise nach Wien* schildert Reitz basierend auf Erzählungen und Familienphotos eine Reise seiner Mutter nach Wien während des 2. Weltkriegs – 1973 „scheitert“³⁹⁴, wie Werner Barg konstatiert, findet Reitz in *Stunde Null* 1976 in Zusammenarbeit mit den Drehbuchautoren Peter Steinbach, Petra Kiener und Karsten Witte, dem Kameramann Gernot Roll sowie dem Musiker Nikos Mamangakis zu einer

Dass darin ein Mittel, jedoch nicht der primäre Zweck des Reitzschen Schaffens bestehen mag, belegen die zitierten Äußerungen des Filmemachers.

³⁹⁰ Reitz (o. J.: 128).

³⁹¹ Barg (1996: 278).

³⁹² Vgl. Koebner/Koch (2008: 94): »Es gelang zum ersten Mal diese *Umsetzung von persönlicher Erinnerung in zeitgeschichtlichen Erzählstoff* [Hervorhebung im Original; D.B.B.].« / »Irgendwie waren die Weichen für Heimat schon gestellt.« Ebenda (104).

³⁹³ Barg (1996: 206).

³⁹⁴ Vgl. Ebenda (296): »Reitz' Konzept der Erinnerungsarbeit in *DIE REISE NACH WIEN* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] [ist] gänzlich misslungen. Sein Film versucht zwar der Atmosphäre im III. Reich nachzuspüren [...], erliegt aber der Versuchung, in der fiktional rekonstruierten Geschichtsdarstellung den Alltag unterm Hakenkreuz lediglich vorzuführen, nicht aber kritisch zu brechen. Die Absicht des Autors, Faschismus als ‚Wunscherfüllung‘ [Reitz] darzustellen, gelingt in seiner Erzählung deshalb nicht, weil ihre zentralen Frauenfiguren auf dem Status ‚sympathischer Nazis‘ belassen werden. Es gibt weder in der Bild- noch in der Szenengestaltung inszenatorische Brüche, die den Typus des Faschisten, der hier als *Tatmensch* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] konzipiert [ist] [...], hinterfragt.«

Ästhetik, die Anton Kaes in der Beurteilung des Films von einer Art »Vorstudie zu Heimat«³⁹⁵ sprechen lässt.

Stunde Null schildert in einer an das Cinéma Verité erinnernden Schwarz-Weiß-Ästhetik einige Tage im Jahr 1945, die vom Abziehen der Amerikaner und der Ankunft der sowjetischen Besatzer eingerahmt werden.

Im Ausdruck einer authentisch wirkenden historischen Film-Realität bemüht sich Reitz um »die Darstellung des augenblicklichen Seins«³⁹⁶, die vom vermeintlichen Stillstand der Zeit und den Menschen in einer konkreten historischen Situation an einem konkreten historischen Ort geprägt ist.

In der Bildästhetik, der musikalischen Gestaltung sowie dem Beziehungsgeflecht der Figuren, ihren Charakterisierungen und Motivationen³⁹⁷, deutet sich hier bereits vieles von dem an, was in *Heimat* schließlich perfektioniert wird. In der kontinuierlichen Weiterentwicklung filmästhetischer und –politischer Standpunkte knüpft Reitz auch noch mit seinen späteren Filmen an seine frühen filmtheoretischen Positionen sowie die dezidierte Bildsprache in *Mahlzeiten* an.³⁹⁸

Was Werner Barg anhand von *Mahlzeiten* ausführt - »In Reitz' Erzählung geht es um die Konstruktion einer geschlossenen Fiktion, in der die dargestellten Verhaltensweisen der fiktiven Figuren als Varianten des Handelns wirklicher Menschen vom Zuschauer wiedererkannt und als solche kritisch reflektiert werden können«³⁹⁹ - ist demnach auch noch bei *Heimat* gültig.

Während Reitz bei *Mahlzeiten* jedoch noch den Gedanken der Zertrümmerung und Dekonstruktion verfolgt, geht es dem Filmemacher in *Heimat* um die Rekonstruktion der Erinnerung in der Form eines Filmromans.

³⁹⁵ Vgl. Kaes (1987: 203). / Vgl. dz. auch Scholz (1996: 4): »*Stunde Null* [ist] eine Art *Heimat* im kleinen: es geht darum, jenseits sprachlicher Urteile eine Geschichte in Bildern zu erinnern, die konkreten Erfahrungen zu reproduzieren, die für die Bevölkerung das Ende des Kriegs ausmachten, wie der Reitz-Biograph [Reinhold Rauh; D.B.B.] schön formuliert hat, um eine ‚pointilistische, stimmungsvolle Erinnerungsarbeit‘.«

³⁹⁶ Koebner/Koch (2008: 114).

³⁹⁷ Auch in *Stunde Null* vermeidet es Edgar Reitz, »objektive Wahrheiten«, an die er ohnehin nicht glaubt, zu vermitteln. Der Filmemacher sucht die Ambivalenzen in seinen Figuren und baut nicht auf »auf Abziehbildern für politische Ideen, die lupenrein und orthodox in den Figuren der Handlung fassbar wären. Im Gegensatz zum Genre-Trümmerfilm trennt die ‚Stunde Null‘ moralische Qualifikation zum Führungsanspruch nicht nach Generationen auf, sondern zeigt vielmehr, dass die Spuren des Fortschritts wie des Rückschritts ungetrennt im gleichen Kopf auftreten.« vgl. Programmheft zu *Stunde Null*, Bestandteil des Bonusmaterials im DVD-Rom-Bereich der DVD.

³⁹⁸ vgl. Barg (1996: 206).

³⁹⁹ Ebenda (106).

4 *Heimat*.

4.1 Zur Entstehung von *Heimat*

4.1.1 Selbstbefragung auf Sylt – Die Geburt der „Ur-Heimat“

Nach dem »Desaster«⁴⁰⁰ mit *Der Schneider von Ulm*⁴⁰¹, das den »Höhepunkt«⁴⁰² in der „Geschichte der Erfolglosigkeit“ des Regisseurs Edgar Reitz markierte – seit seinem Debütfilm *Mahlzeiten*, mit dem er den Durchbruch geschafft hatte, fanden zahlreiche Produktionen des Filmemachers keinen Verleih und fielen beim Publikum oder bei den Kritikern durch – war Reitz bereit, sich einer schonungslosen Selbstbefragung im Hinblick auf sein berufliches Leben zu unterziehen:

»Es war gegen Ende des Jahres 1978, nach dieser gescheiterten Premiere. Unglücksfälle kommen bekanntlich nicht allein. Ein zweites Unglück nahte sich in Gestalt einer Steuerprüfung, vom Finanzamt durchgeführt. [...] Schließlich war während dieser Produktionsjahre die Ehe in die Brüche gegangen. Es kam zur Trennung von meiner Frau – und dann nahte Weihnachten. Es war Mitte Dezember, und ich glaubte, die deutsche Innigkeit, die einem in diesen Tagen abverlangt wird, nicht aushalten zu können. Ich rief Freunde an, von denen ich wusste, dass sie eine Ferienwohnung auf der Insel Sylt besitzen, und fragte, ob ich mich über Weihnachten dorthin zurückziehen darf. Sie gaben mir die Schlüssel und ich konnte nach Sylt fahren [...]. Da ereignete sich ein Unwetter, ein Schneesturm, wie er wahrscheinlich nur einmal im Jahrhundert vorkommt. [...] Es fiel in einer Nacht so viel Schnee, dass alles zum Erliegen kam. Es fuhr keine Bahn mehr, man konnte auf den Autobahnen nicht mehr durchkommen, und auf Sylt war man abgeschnitten, weil die Insel nur mit der Bahn erreichbar ist. [...] Auf diese Weise daran gehindert, die Insel zu verlassen oder große Wanderungen zu unternehmen, saß ich in der kleinen Wohnung und grübelte: Wie kam es überhaupt so weit, dass ich Filmemacher wurde, denn bei meiner familiären Vorgeschichte schien mir das nicht in die Wiege gelegt zu sein? [...] Ich fing an, meine Familiengeschichte aufzuschreiben.«⁴⁰³

Aus der beruflichen, künstlerischen Krise, die darauf hinauslief, dass der Filmemacher Edgar Reitz sich darüber klar werden wollte, warum er, der einer Familie von Handwerkern und Bauern entstammte, seinen Geburtsort und die nähere Umgebung Hunsrück verlassen hatte, um Filmemacher zu werden, ergab sich schließlich eine »ziemlich schonungslose und doch rücksichtsvolle Entriegelung der Vergangenheit«⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Koebner/Koch (2008: 134).

⁴⁰¹ Nach einer in der Tat böswilligen Kritik im *Spiegel*, die den Titel *Sturzflug* trägt und Edgar Reitz' Film *Der Schneider von Ulm* als »bei weitem langweiligsten[n] Film des Jahres« bezeichnete, gaben 15 der 20 Kinos, die den Film bestellt hatten, ihre Kopien zurück, »sodass es vielfach nicht zur Vorführung kam. Von den Premieren in den verbliebenen fünf Kinos waren drei Heimspiele, Ulm, München und Stuttgart. Man hatte den Film mit einer einzigen Kritik vernichtet«. Vgl. Koebner/Koch (2008: 128). / Vgl. Limmer, Wolfgang: *Sturzflug*, in: *Der Spiegel*, Heft Nr. 51, 18. Dezember 1978.

⁴⁰² Koebner/Koch (2008: 134).

⁴⁰³ Ebenda (135f.).

⁴⁰⁴ Ebenda (139).

Es gelang Reitz, die Schaffenskrise produktiv umzuwerten und aus seiner tatsächlichen Erinnerung sowie fiktionalen Elementen ein Konglomerat zu kreieren, das der Grundstein für den späteren Welterfolg *Heimat* darstellen sollte:

»Nach ungefähr drei bis vier Wochen war ein etwa 100-seitiges Manuskript entstanden. Ich würde sagen, das war die *Ur-Heimat*.«⁴⁰⁵

4.1.2 Die US-amerikanische Fernsehserie *Holocaust*⁴⁰⁶

Ein weiteres Moment in der Entstehungsgeschichte von *Heimat* sollte darüber hinaus nicht vernachlässigt werden, auch wenn Edgar Reitz heute rückblickend dessen Einfluss relativiert: Ende Januar 1979 wurde in den zusammengeschalteten Dritten Programmen der ARD die US-amerikanische Fernsehserie *Holocaust*⁴⁰⁷ ausgestrahlt, die bereits bei ihrer Erstaufführung im April 1978 durch die NBC nicht unumstritten aufgenommen wurde und später auch in der Bundesrepublik Deutschland für Kontroversen sorgte.

Die etwas mehr als siebenstündige Serie schildert in vier Teilen die fiktionale Lebensgeschichte der Familien Weiss⁴⁰⁸ und Dorf in Deutschland zwischen 1935 und 1945. Während der zunächst arbeitslose Sohn eines Sozialdemokraten und von seiner Frau in die NSDAP gedrängte Erik Dorf als Assistent und Ratgeber Heydrichs sowie als „Erfinder“ der

⁴⁰⁵ Ebenda (138).

⁴⁰⁶ Das Wort „Holocaust“ leitet sich aus dem Griechischen ab und setzt sich aus den Wörtern „holos“ (ganz und gar) sowie „kautos“ (verbrannt) zusammen. Bruno Bettelheim macht darauf aufmerksam, dass es nicht die Juden bzw. andere Opfer der Nazis waren, die für die erlittenen Greuelthaten das Wort „Holocaust“ prägten, sondern die Amerikaner, die diesen »künstlichen, in hohem Maße technischen Begriff« einführten, um die nationalsozialistische Vernichtung zu beschreiben. »Der Gebrauch technischer oder zu speziellen Zwecken entwickelter Begriffe an Stelle von Ausdrücken der gemeinsamen Umgangssprache ist einer der bekanntesten Abwehrmechanismen, der bewirkt, dass die intellektuellen Erfahrungsmomente von den emotionalen abgelöst werden. Vom Holocaust zu sprechen, macht es uns möglich, den Sachverhalt intellektuell zu bewältigen, während die nackten Tatsachen, bei ihrem gewöhnlichen Namen genannt, unser Gefühl überwältigen würden.« Bereits die Nazis hätten sich einer eindeutigen Benennung verweigert, indem sie von der „Endlösung“ sprachen, wenn sie die Vernichtung der Juden meinten. Auch die Richter der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse sahen der Gefahr nicht direkt ins Auge und prägten einen neuen Begriff: Genozid. »Diesen künstlich geschaffenen Fachausdrücken fehlt jedoch gerade die Assoziation mit den stärksten unserer Gefühle. Das Grauen angesichts des Mordes gehört zum Kern unseres gemeinsamen menschlichen Erbes. Von frühester Kindheit an erweckt er in uns den heftigsten Abscheu. Wir sollten eine solche Tat daher, in welcher Abart sie auch auftreten möge, bei ihrem wahren Namen nennen.« Bettelheim kritisiert die Verwendung des Begriffes auch aus einem weiteren Grund: »Die korrekte Übersetzung von holocaust lautet ‚Brandopfer‘. In diesem Sinne entstammt es der Sprache der Psalmen — für alle, die mit der Bibel einigermaßen vertraut sind, also ein ausdrucksstarkes Wort von hohem emotionalen Bedeutungsreichtum. Mit dem Gebrauch des Begriffes holocaust werden also durch dessen bewusste und unbewusste Konnotationen völlig falsche Assoziationen zwischen dem gemeinsten aller Massenmorde und antiken Ritualen von tiefreligiösem Charakter hergestellt.«

Bettelheim, Bruno: Verschleierung, in: Die Zeit vom 19. Januar 1979.

⁴⁰⁷ Gundolf Hartlieb (2004: 57) weist darauf hin, dass sich seit der Ausstrahlung der Serie »die Bezeichnung ‚Holocaust‘ [...] als Synonym für die systematische Judenvernichtung der Nationalsozialisten durchgesetzt hat«. / Vgl. dz. auch Seibert, Peter: Medienwechsel und Erinnerung in den späten 50er-Jahren. Der Beginn der Visualisierung des Holocaust im westdeutschen Fernsehen, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, S. 75.

⁴⁰⁸ Der Film trägt den Untertitel *Die Geschichte der Familie Weiss*.

Kristallnacht und maßgeblicher Vordenker der „Endlösung“ bei den Nationalsozialisten Karriere macht, wird die jüdische Arztfamilie Weiss systematisch ausgelöscht.

Die Eltern, von Berlin ins Warschauer Ghetto und von dort nach Auschwitz deportiert, sterben einen qualvollen Tod in den Gaskammern. Ihr Sohn Karl wird nach Buchenwald und von dort nach Theresienstadt deportiert, wo er zunächst noch als Künstler arbeitet, nach der Entdeckung kritischer Zeichnungen durch die Nazis jedoch gefoltert und wie seine Eltern nach Auschwitz abtransportiert wird. Dort stirbt er auf dem Weg in die Gaskammern.

Seine Schwester Anna, die nach der Vergewaltigung durch eine Gestapo-Patrouille, nicht mehr sprechen kann, fällt in einem „Sanatorium“ der Euthanasie zum Opfer, während der zweite Sohn der Familie, Rudi, sich einer Partisanentruppe anschließt und letztlich am Aufstand im Konzentrationslager Sobibor beteiligt ist.

Im Vergleich mit dem amerikanischen Original, weist die deutsche Version der Serie einen bedeutenden Unterschied auf: »Herausgeschnitten wurden die Werbe-Spots⁴⁰⁹, einige kurze Sequenzen innerhalb der Serie und vor allem der Schluss, womit die ideologische Botschaft des Originals entscheidend modifiziert wurde. Die amerikanische Fassung hat ein Happy End mit zionistischer Perspektive: Rudi Weiss, der jüngste Sohn der jüdischen Familie und ihr einziger Überlebender, organisiert den Transport junger griechischer Juden nach Palästina. Der deutsche Schluss ist fatalistisch. Erik Dorf, der SS-Held der Serie begeht während eines Verhörs durch einen alliierten Offizier Selbstmord. Sein Schwager⁴¹⁰ stuft ihn gegenüber seiner Frau und seinen Kindern als Verbrecher ein.«⁴¹¹

Wie bereits erwähnt, war *Holocaust* bei seiner Erstaussstrahlung in den USA heftig umstritten: Während die Kritiker⁴¹² die Trivialisierung und somit Verfälschung des Holocaust und seine

⁴⁰⁹ Im US-amerikanischen Fernsehen wurde die Serie von Werbeblöcken unterbrochen, wodurch die Sendedauer auf über neun Stunden anwuchs. Die eingeschobene Werbung sorgte für heftige Kritik. Siegfried Zielinski weist in seinem Artikel für *New German Critique* im Zusammenhang mit *Holocaust* als Produkt der Kulturindustrie im Rückgriff auf Adorno auf den von Adorno hergestellten Zusammenhang zwischen Antisemitismus und Werbung hin. / Vgl. dz. Zielinski (1980: 82f.): »As a generalization one can say that the show's structure exhibits a majority of the characteristics of 'mass production', if not all. Following this line of thought to its logical consequence means that the tv series structurally bases itself on anti-Semitic thinking - it possesses anti-Semitic elements. For even without the interspersed advertising spots - which is how the series was presented in the Federal Republic and also, for example, in England - its affinity with commodity aesthetics, its construction according to the dramaturgy of advertising, is evident. Admittedly, its subject is lethal anti-Semitism itself. 'Holocaust' wants to denounce and condemn anti-Semitism, to show the suffering of its victims and render them apprehensible to the audience, to touch the emotions of the guilty, the uninvolved, the successive generations and to arouse identification with the victims. In consequence, it assails advertising with its own strategies. 'Holocaust' is not enlightenment, but anti-advertising.«

⁴¹⁰ Bei der erwähnten Figur handelt es sich nicht um Erik Dorfs Schwager, sondern um den Onkel seiner Frau Marta Dorf.

⁴¹¹ Knilli/Zielinski (1983: 10).

⁴¹² So attestierte der Holocaust-Überlebende und Friedensnobelpreisträger Elie Wiesel (1979: 25–30) der Serie zwar, dass die »Geschichte [...] packend, die schauspielerische Leistung qualifiziert, die Aussage zwingend« sei. »Die kalkulierte Brutalität der Mörder, die schweigende Agonie der Opfer, die Gleichgültigkeit der Umwelt –

Thematisierung im Rahmen einer Unterhaltungszwecken dienenden „Fernsehshow“ ablehnten, verwiesen die Befürworter auf die moralische Wirkung und Dimension der Serie, die zur Folge hatte, dass sich Millionen Zuschauer – teilweise zum ersten Mal überhaupt - mit dem Thema befassten und dem Vergessen eine aktive Erinnerung gegenüberstellten - eine Wirkung, die schwerer wiege als jegliche (intellektuelle) ästhetische Kritik.⁴¹³

Ähnlich wie in den USA, war auch in Deutschland die Reaktion auf die Serie zwiespältig: Auch hier wurden die historische Ungenauigkeit, die Trivialität in Verbindung mit einer Marktstrategie⁴¹⁴, welche den Holocaust als Fernsehspektakel zu Unterhaltungszwecken

das Fernsehspiel zeigt, was Überlebende seit Jahren versucht haben zu sagen. Und dennoch stimmt etwas nicht. Etwas? Nein: alles. Unwahr, verletzend, billig: Als Fernsehproduktion ist der Film eine Beleidigung für die, die umkamen und für die, die überlebten.« Wiesels Kritik bezieht sich neben der historischen Ungenauigkeit (»Der Sender hätte in seinen Nachforschungen gründlicher sein müssen.«), dem Anspruch, umfassend zu sein (»Er versucht, alles zu erzählen: was vorher geschah, während dieser Zeit und danach. Den Beginn und das Ende. Die böse Mehrheit und die gütige Minderheit. Die blutrünstige SS und Pater Lichtenberg, Himmler und Eichmann, Blobel und Franck, Höß und Nebe: Kaum ein Name wird ausgelassen, kaum eine Episode blieb unerwähnt.«) und dem Umstand, dass Erik Dorf zu einer Inkarnation alles Nationalsozialistischen, die Familie Weiss zum Sinnbild *der* jüdischen Familie gemacht werde, vor allem auf die Vermischung von Fiktion und „historischen Fakten“: »In diesem >docu-drama< sind die Hauptpersonen fiktiv, während die, die weniger in Erscheinung treten, dies nicht sind. [...] Wäre der Film reine Erfindung oder reine Dokumentation, so würde er mehr bewirken. Die Mischung beider Gattungen endet in Verwirrung. [...] Diese Serie behandelt den Holocaust, als wäre er nur irgendein Ereignis. So bin ich gegen diesen Film, nicht, weil er künstlerisch nicht in Ordnung ist, sondern weil er nicht authentisch genug ist. Er entfernt uns von dem Ereignis, anstatt uns ihm näherzubringen. Der Ton ist falsch. Die meisten Szenen klingen nicht glaubhaft: zuviel Drama, nicht genug Dokumentation. [...] Auschwitz kann nicht erklärt, noch kann es sichtbar gemacht werden. [...] Der Holocaust muss uns in Erinnerung bleiben. Aber nicht als eine Show.« / Eine Entgegnung auf Wiesels Kritik formulierte der Drehbuchautor von *Holocaust*, Gerald Green (vgl. 1979: 31-34), eine Woche später in der *New York Times*.

⁴¹³ In den USA sahen 120 Millionen Zuschauer die Serie im Fernsehen - es handelte sich dabei bis dato um die zweithöchste Sehbeteiligung in der amerikanischen Fernsehgeschichte, die nur von *Roots*, einer Serie welche die Sklaverei thematisierte, und für die ebenfalls Marvin J. Chomsky als Regisseur verantwortlich zeichnete, übertroffen wurde. Über dreißig Länder übernahmen *Holocaust* schließlich in ihre Fernsehprogramme. In vielen Ländern wurden die Filme begleitet von Dokumentarfilmausstrahlungen, Diskussionsrunden, Universitätsseminaren, Tagungen, Geschichtskursen, ganz zu schweigen von den unzähligen Zeitungsartikeln und sonstigen Veröffentlichungen. Auch der Roman von Gerald Green, der, wie bereits erwähnt, auch das Drehbuch zu *Holocaust* verfasste, verkaufte sich hervorragend. Im Hinblick auf die Serie kann also getrost von einem „Weltmedienereignis“ gesprochen werden. Eine genaue Auswertung der Serie *Holocaust* als Medienereignis in der Bundesrepublik Deutschland findet sich bei Knilli/Zielinski. Vgl. dz. Knilli, Friedrich/Zielinski, Siegfried (Hrsg.): Betrifft „Holocaust“. Zuschauer schreiben an den WDR, Berlin, Verlag Volker Spiess, 1983.

⁴¹⁴ Vgl. Knilli/Zielinski (1982), darin insbesondere: „*Holocaust*“ als Ware (S. 58ff.) und das Schaubild von Clemens Schwender auf S. 44., das im Anhang abgedruckt ist (vgl. S. 198 dieser Arbeit).

Dort heißt es: »Die Ware „Holocaust“ besteht aus einzelnen Teilen, die auch für sich auf dem Markt existieren: Das Familiäre [Berta Weiss mit ihrer Tochter Anna und Schwiegertochter Inga Weiss- Helms am Bechstein-Flügel; D.B.B.], das Erniedrigende [Herr Palitz, Vater von Berta Weiss, der von den Nazis in der Reichskristallnacht dazu gezwungen wird, mit einer Trommel und einem Schild um den Hals, auf dem „Jude“ steht, durch die Straßen zu laufen; D.B.B.], das Nazistische [personifiziert durch Erik Dorf, Himmler, Heydrich etc.; D.B.B.], das Kämpferische [versinnbildlicht durch die Partisanen und die Widerstandskämpfer im Warschauer Ghetto; D.B.B.], das Melodramatische [die Liebesgeschichte zwischen Karl Weiss und seiner Frau Inga Weiss-Helms, die sich für ihren Mann sogar nach Theresienstadt deportieren lässt, um dort mit ihm zusammen zu leben; D.B.B.], das Entsetzen [repräsentiert durch die Qualen der Insassen in den Konzentrationslagern; D.B.B.], Liebe [repräsentiert durch die Hochzeit zwischen Rudi Weiss und Helena Slomowa, die sich ebenfalls den Partisanen anschließt; D.B.B.], das Aufbegehrende [personifiziert in der Figur des Moses Weiss, Bruder von Josef Weiss, der als Widerstandskämpfer im Warschauer Ghetto lebt; D.B.B.] , das Kriegerische [Szenen, in denen Soldaten vorkommen; D.B.B.], das Gütige [die Figur des Josef Weiss, Vater

konsumierbar mache, die Unwahrscheinlichkeit der Zufälle, die Vermischung von Geschichte und Fiktion⁴¹⁵ und die Zuspitzung auf exemplarische stereotype Figuren⁴¹⁶ bemängelt, während die Verfechter der Serie den aufklärenden Effekt bei einem Massenpublikum, den der Film gerade durch seine triviale, vereinfachende Machart erziele, besonders hervorhoben.⁴¹⁷

Holocaust treffe – so vermutete Dieter E. Zimmer in der *Zeit* – in Deutschland auf eine kompliziertere psychische Situation als in den USA:

»Es ist damit zu rechnen, dass eine tiefe Abneigung, an diese über alles begreifbare Maß hinaus entsetzlichen und auch so entsetzlich beschämenden Vorgänge der eigenen, jüngeren Geschichte erinnert zu werden, sich hinter durchaus respektablen Einwänden gegen die Machart des Films verschanzt. Es lebt sich nicht leicht mit dem Bewusstsein, dass das eigene Volk diese beispiellose administrativ-industrielle Entmenslichung, Erschießung, Vergiftung, Verbrennung von Millionen zu Ungeziefer erklärten Mitmenschen zu einem kleineren

und Arzt; D.B.B.], Triumph und Überleben [repräsentiert durch Rudi Weiss und seine Frau Helena Slomowa, letztere überlebt allerdings nicht; D.B.B.].« Bei *Holocaust* handelt es sich also um einen klassischen Zutatenfilm.

⁴¹⁵ Vgl. Lietzmann (1979a: 39): »Für den Zuschauer vornehmlich der jungen Generation, und für diesen ist das Werk vornehmlich gedacht, verwischt sich die Grenzlinie zwischen >Story< und >History<. Dies sei, heißt es am Anfang, >nur eine Story, aber sie geschah wirklich<. Wo hört die >Story< auf, wo fängt Geschichte an? Und ist das Grauen nur in der Banalität zu fassen? Das Misstrauen in die stille Kraft des reinen Dokumentes ist der Fallstrick dieser Mini-Serie.«

⁴¹⁶ Vgl. ebenda (38): »Diese Familie [gemeint ist die Familie Weiss; D.B.B.] trifft das massierte Elend des Holocaust. Jedes einzelne historische Ereignis, das die Leidensstationen des europäischen Judentums markiert, trifft die Eltern Weiss und ihre Kinder: die Kristallnacht, Euthanasie, Ausweisung ins Ghetto von Warschau, Buchenwald, Auschwitz und Theresienstadt. Ein Sohn kämpft mit jüdischen Partisanen in der Ukraine, kommt ins Konzentrationslager Sobibor, wo er am Ausbruch der jüdischen Gefangenen teilnimmt. Das Massaker von Babi Jar, der Ghetto-Aufstand in Warschau, die Künstlergruppe in Theresienstadt, schließlich die glückliche Erreichung von Israel – all diese historisch authentischen Ereignisse widerfahren der Familie Weiss. Auch für die Gegenseite ist eine Familie erfunden, welcher die Fäden für alles Böse in die Hand gegeben werden: [...] Wo immer Entsetzliches geschieht, der fiktive Dorf hat die Hand im Spiele. Mit beinahe tonloser Stimme erfindet er die Kristallnacht, die >sauberen< Massaker in den besetzten Ostgebieten, die Gaskammern. Erich Dorf, der 1935 noch Patient bei Dr. Weiss war, ist der böse Gegenpol der Familie, die, stellvertretend für sechs Millionen, sein Opfer wird.«

⁴¹⁷ Vgl. ebenda (35–39). / Einige Monate später revidierte Lietzmann (1979b: 40–41) ihr Urteil und kommt zu einer mildernden Bewertung der Serie: »Noch immer erfüllt uns das damals beschriebene Unbehagen angesichts der Trivialisierung des Leidens, und noch immer wehrt sich ein eingeborener kritischer Impuls dagegen, >history< zur >story< zu verwässern und >das Grauen in schmackhafte Brockenhappen< aufzuteilen, wie wir damals schrieben. Doch würden wir heute die Frage nach der Möglichkeit, >das Ungeheure im Privaten zu erfassen<, vielleicht doch mit einem zaghafteren >Ja< als damals beantworten, als der syntaktische und logische Zusammenhang ein >Nein< nahe legte. [...] Die Reaktionen der amerikanischen Öffentlichkeit auf HOLOCAUST [Hervorhebung im Original; D.B.B.], viele erst mit Spätzündung ausgelöst, haben darüber belehrt, dass die intellektuell-kritische Reaktion eins ist, die spontane Wirkung auf das naive Gemüt ein anderes. Für Millionen Zuschauer in den Weiten des Landes war HOLOCAUST [Hervorhebung im Original; D.B.B.] der erste und einzige Zugang zu jenem sonst unvorstellbaren Phänomen der Judenvernichtung. Wir halten noch immer einen guten und kühlen Dokumentarfilm für das überlegenere Informationsinstrument, aber wir wissen, dass die Fernsehserie >in terms of people<, wie die Produzenten sie entwickelt haben, die Massen zum Hinschauen und Mitfühlen zwingt, eine Macht, welche das noch so gut gemachte Dokument nicht besitzt. Wenn wir vor der Alternative stehen, ob wir lieber gar keine Information >ankommen< lassen wollen als eine nach Unterhaltungsrezepten hergestellte, eingängig zur >Story< zugeschnittene, so wählen wir heute, wenngleich vor den Realitäten resignierend, die Story.« / Vgl. dz. auch Dönhoff, Marion Gräfin: Eine deutsche Geschichtsstunde. „Holocaust“ – Erschrecken nach dreißig Jahren, in: Die Zeit vom 02. Februar 1979.: » Unter der Liga der Filmkritiker, angeführt im vorigen Jahr von der New York Times, gab und gibt es auch bei uns manch kritischen Einwand: melodramatische Schnulze, triviales Unterhaltungsklischee, Love-Story und Horror-Story in unzulässiger Mischung — als ob diesen ästhetischen Kategorien gegenüber der moralischen Dimension und Botschaft dieses Films auch nur die geringste Bedeutung zukäme.«

Teil aktiv und eifrig exekutiert, zu einem größeren stillschweigend geduldet hat. Der Wunsch, nicht daran erinnert zu werden und schon gar nicht von außen [...], tarnt sich leicht hinter einer edelmütigen Missbilligung der Form. Ein besseres Alibi könnte das Bedürfnis nach Verdrängung gar nicht finden.«⁴¹⁸

Ähnlich wie bereits Elie Wiesel in der *New York Times*, weist jedoch auch Dieter E. Zimmer auf Ungenauigkeiten in Details hin, sowie auf Unwahrscheinlichkeiten, die damit zusammenhängen, dass der Film darum bemüht sei, »Geschichte als Geschichte einer Familie« zu beschreiben und aus der spezifischen Form der Fernsehspieldramaturgie⁴¹⁹ resultierten:

»Ihre psychologische und szenische Phantasie und Feinfühligkeit sind die eines Holzhackers, ihre Figuren entstammen Hollywoods Typenkabinett, und vor allem darf jene Dramaturgie dem Zuschauer nicht viel abverlangen: Subtilitäten, die das Verständnis möglicherweise erschweren könnten, leistet sie sich nicht, und wenn sie der Fähigkeit des Zuschauers, Schreckliches zu ertragen, hier wie in anderen Serien einiges zumutet, so erspart sie ihm doch auch immer das Schlimmste. Der Film scheut vor nichts zurück: Er zeigt die Erschießungen der Einsatzgruppen hinter der Ostfront, er richtet das Kameraauge sogar in eine Auschwitz Gaskammer. Aber er tut es schonend, und das heißt beschönigend. [...] Alle [...] Unwahrscheinlichkeiten und Unwahrhaftigkeiten aber dürfen über eins nicht täuschen: Die Summe des Wahren an ‚Holocaust‘ ist größer als alle Verfälschungen.«⁴²⁰

Auch Edgar Reitz gehörte im Januar 1979 zu den Zuschauern, welche *Holocaust* im deutschen Fernsehen verfolgten.

In einem polemischen Artikel mit dem Titel *Unabhängiger Film nach Holocaust?*⁴²¹ äußert er sich voller Abscheu über die Serie, die für ihn einmal mehr Ausdruck einer »für den

⁴¹⁸ Zimmer, Dieter E.: Melodrama vom Massenmord. Schnulze oder sinnvolle Erinnerung?, in: Die Zeit. vom 19. Januar 1979.

⁴¹⁹ Im Hinblick auf die amerikanische „Fernsehspieldramaturgie“ äußert sich Dieter E. Zimmer (ebenda) besonders kritisch: »Sie ist ja nicht ganz zufällig das, was sie ist. Ihr Zweck ist höchst eindeutig: hohe Einschaltquoten zu erreichen, denn das Programm selbst ist nur die Art, Zuschauer für die verkauften Werbeeinschübe zu gewinnen. Die so rigoros für die Massen arbeiten, wissen eine Menge über die Psychologie der Massen. (Dass sie ihrerseits wieder die Massenpsyche mitformen, ist wohl wahr, aber ein anderes Problem.) Die Methoden sind getestet noch und noch. Kein Bild so grässlich, dass es den Zuschauer zu Aggressionen gegen das Fernsehen, zum Abschalten nötigen könnte. Die Geschichtslektion als eine sehr einfache Einfühlungsübung. Was aber, wenn viele Menschen anders gar nicht erreichbar sind? Wenn sich viele höchstens so, wenn überhaupt, dazu gewinnen lassen, das Unausdenkbare wenigstens bedauerlich zu finden? In dem geschundenen Fremden mögliches eigenes Leid wahrzunehmen, Mitleiden zu entwickeln? Dann müsste man die Primitivität der Serie sogar für ihre wichtigste Qualität halten. [...] Adorno hat Scharen deutscher Schriftsteller mit dem Satz beunruhigt, es sei barbarisch, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben. Er meinte: nicht so zu schreiben, als hätte man bei jedem Wort zu prüfen, ob es einem Geschehen wie dem von Auschwitz wirksam entgegensteht. Die Frage hing für ihn eng mit der zusammen, ob man irgendwie über Auschwitz schreiben könne. Er stieß sich daran, dass wirkliche künstlerische Gestaltung auch noch aus dem Schlimmsten Genuss presse. Werke geringeren Ranges, bei denen solcher ästhetischer Genuss entfällt, waren ihm noch zweifelhafter: Die engagierte Kunst mache den Völkermord zum Massenartikel, zum Kulturbesitz und versöhne auf diese Weise mit ihm. Von Vorkommnissen wie ‚Holocaust‘ hat er sich nichts träumen lassen: einer trivialisierten Wiederholung des Massensterbens, um Werbebotschaften an den Mann zu bringen. Die bloße Idee hätte ihn angewidert. ‚Holocaust‘ stellt die Frage, ob solche anspruchsvolle Strenge, die ‚Auschwitz‘ zwangsläufig ins Unvorstellbare, Undarstellbare entrückt, wirklich die humanere Haltung ist. Um es pointiert zu sagen: Die Geschichte, die dieser Film zu erzählen versucht, ist grauenhaft. Der Film ist ästhetisch grauenhaft. Und grauenhaft ist die Vorstellung, dass viele Mitmenschen nur durch eine ästhetische Grauenhaftigkeit von der Grauenhaftigkeit der Geschichte zu überzeugen sein dürften.«

⁴²⁰ Ebenda.

⁴²¹ Reitz (o. J.: 98-105). / Der Artikel wurde ebenfalls abgedruckt in *medium*. Vgl. dz. Reitz (1979: 20-22).

amerikanischen Film (und heute auch für die Produktion von Fernsehserien) typische[n] internationale[n] Kommerzästhetik«⁴²² sei.

Das von den Nazis »im Original [...] produzierte Unglück«⁴²³ sei dabei lediglich »ein willkommenes Hintergrundspektakel, vor dem sich diese rührselige Familiengeschichte mit den zur Verfügung stehenden Stars nach bewährtem Muster produzieren ließ«⁴²⁴, um mit der gleichmachenden Sprache des internationalen Unterhaltungsbusiness, die davon ausgeht, »dass sich die Unterschiede in der Wahrnehmung beseitigen lassen«⁴²⁵, »möglichst alle Menschen zwischen Frankfurt und Bangkok«⁴²⁶ zu Tränen zu rühren.

Für Edgar Reitz selbst sowie für den Rest der Deutschen, wie er pauschal feststellt, ist der Effekt, der durch filmische Produkte herbeigeführt wird, die einen Warencharakter wie *Holocaust* aufweisen, letztlich jedoch nicht mehr als »eine ‚Krokodils-Träne der Nation‘«⁴²⁷.

Darüber hinaus stellt Reitz fest:

»Normalerweise weint ein Mensch nur über Dinge, die ihm selbst zustoßen oder die ihn an sein eigenes Leben erinnern. Das Gefühl widersetzt sich eigentlich jeder Gleichmacherei und orientiert sich beharrlich im eigenen Lebensraum.«⁴²⁸

In den Figuren der Serie erkennt Reitz »eindeutige Konstruktionen, Typisierungen, emotionale Pappkameraden«, nicht eine einzige Situation könne sich so abgespielt haben, wie sie in *Holocaust* dargestellt wird.⁴²⁹

Edgar Reitz ist glücklich darüber, dass *Holocaust* nicht in Deutschland gedreht wurde, »denn das würde bedeuten, dass eine marktbeherrschende, alles kontrollierende Pseudoästhetik auch bei uns schon etabliert wäre«⁴³⁰.

⁴²² Reitz (o. J.: 98).

⁴²³ Ebenda (98).

⁴²⁴ Ebenda (98f.).

⁴²⁵ Ebenda (99).

⁴²⁶ Ebenda.

⁴²⁷ Ebenda.

⁴²⁸ Ebenda.

⁴²⁹ Im gleichen Artikel macht Reitz (o. J.: 99) deutlich, dass es für ihn in »Film und Fernsehen eine Vermittlung von Wahrheit [...] nur in der sinnlichen Wahrnehmungsweise, den persönlichen Erlebnis-Details« gebe: »Der Unterschied, der zwischen einer wahren Szene und einer vom Kommerzdraturgen auskalkulierten Szene à la *Holocaust* besteht, ist von ähnlicher Art, wie der Unterschied zwischen ‚Erlebnis‘ und ‚Urteil‘. ‚Urteile‘ über Ereignisse kann man losgelöst verbreiten, manipulieren, über Schreibtische schieben, verhökern. Erlebnisse hingegen bleiben an die Menschen und ihre Fähigkeit, sich zu erinnern, gebunden, werden falsch oder verfälscht, wenn man lebendige Details daran verschiebt und versucht, ihre Subjektivität und Einmaligkeit in der Darstellung zu eliminieren.« (Ebenda.)

⁴³⁰ Reitz (o. J.: 100). / Die Frage, warum ein ähnliches Projekt wie *Holocaust* in Deutschland nicht realisiert wurde und warum die US-Amerikaner vormachen mussten, »wie eine populäre, jedem verständliche, emotional-wirkende Geschichte dieser Art gemacht wird«, beantwortet Reitz (o.J.: 98) folgendermaßen: »Diese Serie konnte [Hervorhebung im Original; D.B.B.] nur in Amerika entstehen, und zwar aus den exakt gleichen Gründen, aus denen nur dort etwas wie ‚Bonanza‘, ‚Shiloh-Ranch‘, ‚Forsythe-Saga‘, ‚Der weiße Hai‘, ‚Krieg der Sterne‘ oder ‚Superman‘ entsteht; denn nur die amerikanischen Studios sind heute in der Lage, so etwas zu bezahlen, weil nur sie über das weltweite Betriebsnetz verfügen, das ein solches Unternehmen von vornherein

Andererseits zeigt er sich durchaus erbost darüber, dass „die Amerikaner“⁴³¹ *Holocaust* produziert hatten.

Im gleichen Artikel lässt sich Reitz nämlich zu der Formulierung hinreißen:

»Der tiefste Enteignungsvorgang, der passiert, ist die Enteignung des Menschen von seiner eigenen Geschichte. Die Amerikaner haben mit Holocaust uns Geschichte weggenommen.«⁴³²

Was mich an dieser Behauptung besonders beunruhigt, ist der Umstand, dass Reitz hier im Hinblick auf den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust von „unserer Geschichte“ spricht. Scheinbar blendet er die Einflussnahme der Alliierten (und insbesondere der Amerikaner) auf das Ende des Krieges absichtlich aus.⁴³³

Als Verteidigungsstrategie gegen den Enteignungsvorgang von „unserer eigenen Geschichte“ und gegen den »hoffnungslosen Mangel an aufbereiteter strukturierter und ästhetisch vermittelter Erfahrung«⁴³⁴, unter dem wir leiden, fordert Reitz im Namen einer eigenen, unverwechselbaren filmischen Geschichtsschreibung die »massenhafte Produktion von Geschichten aus der eigenen Geschichte in der uns eigenen Art«, denn es gibt »tausende von Geschichten in unserem Volk, die Wert wären, verfilmt zu werden, die auf irritierenden Detailerfahrungen beruhen, die scheinbar oft zur Beurteilung und zur Erklärung der Geschichte nichts beitragen, aber in ihrer Summe diesen Mangel beheben würden. Wir dürfen uns nicht weiter verbieten lassen, unser persönliches Leben ernst zu nehmen«⁴³⁵.

Die künstlerische Inbesitznahme der „Geschichten aus der Geschichte in der uns eigenen Art“ ließe nach Reitz auf der Rezipientenseite schließlich auch den Zuschauer an der eigenen Geschichte teilhaben.

bei seinem Millionen-Aufwand zu einem überschaubaren Profit macht.« Zu einer etwas anderen Einschätzung gelangt Dieter E. Zimmer in der *Zeit*: »Die Deutschen hätten ‚Holocaust‘ nicht machen können. Die Naivität und Unbefangenheit, die zu einer so forschen Trivialisierung nötig ist, hätten sie nicht aufgebracht, und wenn, hätten sie es sich selbst nicht abgenommen, wie es ihnen die nichtdeutsche Welt, insbesondere die jüdische, nicht abgenommen hätte. ‚Holocaust‘ als deutscher Film: es hätte heißen, nun schändeten wir auch noch das Andenken der Opfer.« Vgl. Zimmer, Dieter E.: Melodrama vom Massenmord. Schnulze oder sinnvolle Erinnerung?, in: *Die Zeit*. vom 19. Januar 1979.

⁴³¹ Auf die Amerika- bzw. USA-Thematik werde ich im Zusammenhang mit *Heimat* weiter unten noch genauer eingehen.

⁴³² Reitz (o. J.: 102).

⁴³³ Auf diesen Sachverhalt hat bereits Gertrud Koch hingewiesen. Vgl. dz. Koch (1985: 109): »Hat Reitz vergessen, dass der Zweite Weltkrieg ein *Weltkrieg* war? [Hervorhebung im Original; D.B.B.] Dass es auch amerikanische Menschen waren, die für die Befreiung mit ihrem Leben auf den Schlachtfeldern bezahlt haben, dass jüdische Emigranten aus ganz Europa in den USA überlebten? Glaubt Reitz allen Ernstes, dass die welthistorische Erfahrung millionenfacher Vernichtung von Menschenleben nur auf den Schollen des Hunsrück authentische Erinnerungsspuren hinterlassen hat? Was den falschen Ton angibt in solchen Äußerungen, ist das umstandslose ‚wir‘, ‚uns‘, das wabernde Gemeinschaftsgefühl, dass da gegen den äußeren Einfluss geltend gemacht werden muss.« / Auf die etwas eigenartig anmutende Formulierung vom „Besitz der Geschichte“ werde ich weiter unten noch genauer eingehen.

⁴³⁴ Reitz (o. J.: 101).

⁴³⁵ Ebenda (102).

Dies ist für Reitz die Grundbedingung zur Heimatfähigkeit:

»Im Besitz der Geschichte sein hieße, dass wir eine große Menge von Geschichten aus unserer Geschichte kennen, sie weiterreichen, mit ihnen umgehen, sie zu unserem Reichtum zählen. Das Ideal wäre dann ein Mensch der erst dann und deswegen sich reich und glücklich fühlt, wenn er im Besitz unendlich vieler primär oder sekundär erlebter Geschichten ist.«⁴³⁶

Diese Vorstellung von „Heimat“ ist nicht mehr an einen spezifischen Ort gebunden:

»Das hat die gesellschaftliche Entwicklung außer Kraft gesetzt. Aber von einem Menschen, der voll ist mit Geschichten aus seinem Leben und seiner Vergangenheit und der in allen denkbaren Situationen [...] auf diese Geschichten zurückgreifen kann, von dem würde ich schon sagen, dass er seine Heimat hat und mit sich herumträgt.«⁴³⁷

Dazu ist es nötig »Schluss [zu] machen mit dem Schubladendenken, auch was diesen schlimmen Teil unserer Geschichte angeht. Wir müssen soviel wie irgendmöglich Aufarbeitung von Erinnerungen betreiben«⁴³⁸, um aus der »Welt der Urteile«⁴³⁹ herauszubrechen und die eigene »Vergangenheit künstlerisch in Besitz [zu] nehmen«⁴⁴⁰:

»Denn so entstehen Filme, literarische Produkte, Bilder, die unsere Sinne aufklären und die Reflexe heilen.«⁴⁴¹

Film, so verstanden, kann sogar letzten Endes zu einer »Schule der Sensibilität, der Intuition, der gesellschaftlichen Reflexe«⁴⁴² werden – und nicht zu einer »Schule der Urteilsfähigkeit, der Prognose, des richtigen Handelns, der folgenreichen Entscheidung«⁴⁴³ - und somit reale Veränderungen, Sensibilisierungen im Leben der Menschen hervorrufen:

»Ein Erlebnis, das verändert. Wer einen guten Film gesehen hat, ist nachher nicht mehr derselbe, der er war, als er den Film noch nicht kannte«⁴⁴⁴.

Der anti-amerikanische Unterton und die reaktionär anmutenden Formulierungen in Reitz' übermäßiger Reaktion auf *Holocaust* stimmen nachdenklich - ich werde noch darauf zurückkommen – sind jedoch in erster Linie gegen eine internationale Produktionsmaschinerie gerichtet, welche die subjektive Erfahrung und Erinnerung, die je besondere und unterschiedliche (Film)Sprache nicht anerkennt und stattdessen im Zeichen der Produktivität und kapitalistischen Gewinnstrebens den Film als Ware einsetzt.⁴⁴⁵

⁴³⁶ Schlicht/Quandt (1989: 98).

⁴³⁷ Ebenda (98f.).

⁴³⁸ Reitz (101f.).

⁴³⁹ Ebenda (100).

⁴⁴⁰ Ebenda.

⁴⁴¹ Ebenda (102).

⁴⁴² Schlicht/Quandt (1989: 97).

⁴⁴³ Ebenda.

⁴⁴⁴ Ebenda (104).

⁴⁴⁵ Vielleicht sind der Rundumschlag gegen die US-amerikanische Filmindustrie, gegen die »feinsten Intellektuellen«, die bei einer Serie wie *Holocaust* »in die Knie« gingen, gegen Journalisten und Redakteure (»Es ist [...] zusätzlich zum marktbeherrschenden internationalen ‚Holocaust-Angebot‘ noch ein ‚Redakteurs-

Dagegen wehrt sich Reitz zurecht und macht sich für die »Wiedergabe einmaliger, an eine bestimmte Region gebundener Erfahrung«⁴⁴⁶ und Erinnerung stark, und für eine individuelle Filmsprache, »die es möglich macht, diese Erfahrungen zu erzählen«⁴⁴⁷:

»Wir verteidigen Phantasie gegen Programm, Vielfalt gegen Welterfolge, Einzelerfahrungen gegen ‚relevante Stoffe‘, wir hängen an Werten wie ‚Individualität‘, ‚Einmaligkeit‘, ‚Unabhängigkeit‘ und klammern uns an unsere Wurzeln in den Landschaften, den Familien, den Städten, wir lieben unsere wenigen Freunde, freuen uns über die kleine gelungene Rache, wir leben und arbeiten unter den Machtlosen und glauben an die Menschlichkeit dieser bescheidenen Erfahrung.«⁴⁴⁸

Auch wenn es übertrieben erscheint, *Heimat* als Gegenprodukt zu *Holocaust* zu bewerten und Edgar Reitz heute behauptet, dass sein Filmroman *Heimat*⁴⁴⁹ »zu keiner Zeit als Antwort auf die *Holocaust*-Serie«⁴⁵⁰ gedacht war, lässt sich aus den zitierten Forderungen durchaus ein Zusammenhang zwischen dem Ursprung von *Heimat* und *Holocaust* ableiten.

In einem Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree Anfang der 1990er Jahre, geht Reitz sogar explizit auf diesen Zusammenhang ein:

»Ich sah diese Serie und war furchtbar entsetzt. [...] Da ich selbst keine Filme in meinem Leben mehr drehen wollte, begann ich, angestoßen durch diese Fernsehserie, einen Roman zu schreiben.«^{451, 452}

Im gleichen Gespräch stellt Reitz fest, dass ihn *Holocaust* motiviert habe, seine »eigene Geschichte zu erzählen«⁴⁵³.

Holocaust als Auslöser für *Heimat* zu bezeichnen, erscheint mir falsch – eine gewisse „katalysatorische“, motivierende Wirkung scheint von der Serie jedoch ausgegangen zu sein.

Angebot’ zu verkraften, das auf eine besonders schwer zu durchblickende Weise eine nationale Aufarbeitung unserer Geschichte erschwert.«) und gegen das Publikum obendrein auch Ausdruck einer erheblichen Enttäuschung, da Reitz’ eigene Versuche, Geschichten aus der Geschichte zu erzählen (*Die Reise nach Wien*, *Stunde Null*) bislang scheiterten und abgesehen von *Mahlzeiten* keiner der Filme von Erfolg gekrönt war.

⁴⁴⁶ Reitz (o. J.: 102).

⁴⁴⁷ Ebenda.

⁴⁴⁸ Ebenda (103).

⁴⁴⁹ Zunächst war geplant, dass *Heimat* unter dem Titel *Made In Germany* ausgestrahlt werden sollte. Bernd Eichinger war daran beteiligt, dass sich schließlich „*Heimat*“ durchsetzte. An „*Made In Germany*“ wird meines Erachtens deutlich, dass der Film als eine bewusste ästhetische wie produktionstechnische Abgrenzung gegenüber Hollywood-Produktionen verstanden werden sollte. Vgl. dz. auch Koebner/Koch (2008: 169).

⁴⁵⁰ Koebner/Koch (2008: 169). / »Ich wollte mit *Heimat* mehr, oder besser gesagt, etwas ganz anderes. Es ging unter all den anderen Themen um etwas so Schwieriges wie die *Identitätssuche eines Deutschen, der mitten in den Unglücksjahren eine glückliche Kindheit erlebt hatte* [Hervorhebung im Original; D.B.B.].« (Ebd.)

⁴⁵¹ Dabei handelt es sich um das Manuskript der *Ur-Heimat*, das schließlich den Grundstein des Filmromans *Heimat* bilden sollte.

⁴⁵² Klotz (1994: 36).

⁴⁵³ Ebenda (38). / Vgl. dz. auch: Ardagh (1987: 299): »I was horrified at this cheap sentimental rot being taken seriously by German intellectuals as a treatment of our national guilt. [...] So I began writing. [...] You could say that *Heimat* grew out of reaction against *Holocaust*.«

4.2 Vorbereitungen zu *Heimat*

Mit dem hundertseitigen Manuskript der *Ur-Heimat* fährt Edgar Reitz schließlich im Februar 1980 zu den Filmfestspielen nach Berlin und trifft dort den WDR-Redakteur Joachim von Mengershausen, dem er berichtet, er habe direkt vor seiner Haustür »eine Ölquelle entdeckt«⁴⁵⁴.

Mengershausen liest trotz Reitz' Einschränkung, dass es sich dabei womöglich lediglich um den Entwurf zu einem Roman oder gar um ein rein persönliches Dokument handele, aber nicht zwingend um einen Filmentwurf, das Manuskript noch während der Filmfestspiele und erkennt darin sehr wohl den Grundstein zu einem Filmprojekt.

»Der Keim zur *Heimat*-Trilogie war in meiner Seele gepflanzt, und ich hatte bald keine Alternative mehr«⁴⁵⁵, erinnert sich Reitz heute.

»Ich fühlte mich nach der Rückkehr von der grauen Nordmeerküste gestärkt und entschloss mich, nach vielen Jahren der Abwesenheit in den Hunsrück, das Land meiner Kindheit, zu fahren. Nach dem Tod des Vaters im Jahre 1970 waren meine Verbindungen zur Mutter und dem Heimatort spärlich geworden. Ich sah die Leute im Dorf, die Familienmitglieder gleichsam durch die Brille meines Stoffentwurfs. Diese 100 Seiten, die ich auf Sylt geschrieben hatte, erwiesen sich als ein kleines Sammelbecken für sonst verloren gegangene Geschichten.«⁴⁵⁶

In den Hunsrück, das Land seiner Kindheit, zieht sich Edgar Reitz schließlich für zwei Jahre mit Co-Autor Peter Steinbach⁴⁵⁷ zurück, um dort gemeinsam die Drehbücher zu *Heimat* zu entwickeln. »In dieser Zeit haben wir zahllose Ausflüge in die Umgebung unternommen. Wir haben in Dorfgaststätten gesessen, mit den Bauern geredet, nach Schauplätzen für unsere Geschichten Ausschau gehalten.«⁴⁵⁸ So entstehen aus realen Begegnungen mit Menschen aus dem Hunsrück, ihren Erfahrungen, Erinnerungen und Erzählungen sowie den eigenen Erinnerungen des Filmemachers Edgar Reitz fikionalisierte, authentische Geschichten als Kern von *Heimat*.

4.2.1 *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*

Außerdem dreht Reitz in der Vorbereitungsphase zu *Heimat* »aus dem Bedürfnis heraus, die vielen Menschen, die wir kennengelernt hatten, zu dokumentieren und im Bild

⁴⁵⁴ Koebner/Koch (2008: 139).

⁴⁵⁵ Ebenda.

⁴⁵⁶ Ebenda (140). / Vgl. dz. auch Marker, Chris. zit. nach: Reitz (o.J.: 131): »Ich erinnere mich an Bilder, die ich im Januar in Tokyo gefilmt habe. Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt. Sie sind mein Gedächtnis. Ich frage mich, wie sich die Leute erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, keine Bandaufzeichnungen machen.«

⁴⁵⁷ Bereits bei *Stunde Null* hatten Reitz und Steinbach zusammengearbeitet.

⁴⁵⁸ Koebner/Koch (2008: 141).

festzuhalten«⁴⁵⁹ den an „oral history“-Methoden erinnernden Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*.

Dieser als eine Art filmisches Notizbuch⁴⁶⁰ zur späteren *Heimat* zu verstehende Film, der jedoch gleichzeitig ein eigenständiges künstlerisches Produkt darstellt, ist die konsequente Fortführung des Gedankens, mit Film Erinnerungsarbeit zu leisten.⁴⁶¹

Hier ist einerseits angelegt, was thematisch, ästhetisch oder programmatisch in *Heimat* wieder auftaucht, gleichzeitig begegnet der Zuschauer Themenkomplexen, die er bereits aus früheren Filmen des Regisseurs kennt: der Welt des Handwerks, der Liebe zu Menschen, Dingen und Details, der Präsentation einer unverwechselbaren, unmittelbar an Erinnerungen geknüpften, Erfahrungswelt, die sich gegenüber vermeintlich objektiven Sichtweisen abgrenzt.

So direkt wie vielleicht noch nie zuvor, stützt sich Reitz in den *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* nämlich auf die Erfahrungs- und Erinnerungswelt der Protagonisten des Films, die im „Land seiner Kindheit“, dem Hunsrück, seit Generationen leben und arbeiten. Der Film übernimmt dabei die Perspektive der porträtierten Menschen und gestattet ihnen dadurch, sich und ihre Lebensweise so darzustellen, wie sie diese selbst thematisieren.

Häufig sind die Erzählungen der Hunsrückbewohner, die eine Art kollektive Erinnerungsleistung als Fortschreibung individueller Erfahrungen darstellen – beim Erzählen korrigieren und bestätigen sich die Menschen gegenseitig – eng verknüpft mit Orten oder Requisiten.⁴⁶²

Die so genannten „Stückelscher“⁴⁶³, die dabei entstehen – das Wort scheint sowohl die Geschichten an sich als auch das Requisit, von dem sie ausgehen, zu bezeichnen⁴⁶⁴ – sind Anekdoten und Legenden, die die Gruppe als kollektives Gedächtnis und Erfahrungsschatz hütet und kontinuierlich weiter entwickelt.

⁴⁵⁹ Ebenda (143).

⁴⁶⁰ Vgl. Schmitt-Sasse (1988: 92). / »[Die *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*] präsentieren ein Wirklichkeitsmaterial, das zur Basis eines weitergehenden Fiktionalisierungsprozesses werden wird, diskutieren Landschaften, Formen des Zusammenlebens, der Erinnerung, beobachten Charaktere, Lebensumstände und –gefühle.« Ebenda (92f.).

⁴⁶¹ Vgl. Reitz (o.J.: 106). / Michael E. Geisler (vgl. 1985: 39) spricht im Zusammenhang mit den *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* von einem »work-in-progress report on *Heimat*«.

⁴⁶² Vgl. Koebner/Koch (2008: 148): »Es ist kein Kunstgriff, wenn ich von einem Menschen behaupte, er bestehe nicht nur aus Kopf und Beinen und Herz und Seele und Bildung und Charakter, sondern auch aus den Dingen, die er aufbewahrt, aus seinen Berührungen mit der Geschichte. Eine Narbe am Bein, die ist mehr als nur eine Verletzung der Haut, sondern da hat die Geschichte zugeschlagen, und man trägt dieses Mal lebenslang mit sich herum. Wenn man von dieser Wunde erzählt, spricht man nicht nur von dem Splitter, der die Wade aufgerissen hat, und nicht nur von der Narbe, sondern man spricht von etwas, das weit über dieses Ereignis hinausweist. Plötzlich wird ein Datum genannt, von der Annäherung der amerikanischen Truppen berichtet, es wird erinnert, wie man den Rückzug der Nazis noch nach Hitlers Tod erlebt hat, und wie da und dort noch Menschen erschossen werden. Alles hängt plötzlich an der Narbe. Diese Art zu erzählen, ist den Menschen eigen.«

⁴⁶³ An einer Stelle des Films (nach ca. 5 min. 20 s.) verrät der Kommentator des Films mit leichtem ironischen Unterton: »Hunsrücker Stückelscher nennt man kleine Geschichten, die garantiert nicht gelogen sind.«

⁴⁶⁴ Vgl. Schmitt-Sasse (1988: 102).

»Das Alltagsleben konfrontiert mit Wirklichkeitspartikeln, die – um sinnvoll und begreifbar zu werden – der Einordnung in ein System von Zuordnungen und Funktionszuschreibungen bedürfen. Diese wesentliche, strukturierende Arbeit leistet das Erzählen. Das Erzählen ermöglicht es, die kontingenten Alltagspartikel zu Gegenständen von Erfahrung zu gliedern und bearbeitbar zu machen.«⁴⁶⁵

So entwirft Reitz durch die Froschperspektive⁴⁶⁶ in einer an die „oral history“ anknüpfenden Erzählhaltung, die in den *Hunsrückdörfern* dokumentarisch, später in *Heimat* unter ähnlichen Vorzeichen fiktionalisiert, aber immer authentisch, angewandt wird, das Porträt einer Region und seiner Bewohner, welche noch immer durch Verwandtschaftsverhältnisse und eine jahrhundertelange, den Menschen bewusste, Tradition geprägt ist.

Die individuelle Erfahrung fundiert hier ein Erzählsystem, das gleichermaßen ein- wie ausschließend wirkt. Indem es die Gruppe der an der Erzählung teilhabenden Bewohner eines Dorfes oder einer Region – die Erzählung, die auf Erinnerung basiert, kreiert eine Form von Wirklichkeit, auf die man sich beziehen kann – qua Erfahrung bindet, verwehrt sie sich gleichzeitig dem gegenüber, was nicht der unmittelbaren Erfahrung zuteil wird:

»[Erfahrung] ist so spezifisch auf den Lebensbereich, das individuelle Geschick bezogen, dass die sie umgebende und durchdringende weitere, historische und politische Wirklichkeit ihr stets äußerlich erscheint. Tritt diese unvermittelt an den engeren Lebensbereich, das Haus, das Dorf heran, so wird dieses Geschehen erlebt und reflektiert als Gegensatz zum Gleichauf der ‚Erfahrung‘, als eine Form von ‚Wirren‘. Geschichte im empathischen Sinne ist nicht Gegenstand von Erfahrung. Den Hunsrückern bleibt die historische Dimension jeden Handelns unbewusst, nicht historischen Wandel nehmen sie in ihren Erfahrungsschatz auf, sondern die Wiederkehr vergleichbarer Ereignisse.«⁴⁶⁷

Insofern ist – wie Joachim Schmitt-Sasse bemerkt - nicht die Geschichte der Hunsrückdörfer, sondern »deren Tradition als eine handhabbare, sinnvolle, durch eigene Erfahrung gewärtige Strukturierung der Zeiten«⁴⁶⁸ in den *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* präsent.

»Diese Tradition nimmt in sich nichts auf, was ihr unbearbeitbar, ihrer Struktur nicht integrierbar erscheint. Indem sie strukturiert, wählt sie auch aus, und diese Auswahl prägt ihrerseits die möglichen Sinnzuschreibungen innerhalb des Raumes. Auf diese Weise entsteht ein komplexes, aber geschlossenes System, das als Prozess der Herstellung einer Gruppe traditionelle Sinnzuschreibungen im Raum organisiert und andere fernhält. An diesem Zusammenhang teilzuhaben, ihn zu reproduzieren, ist die Grundlage des Bewusstseins von Heimat, und dieses Bewusstsein ist umgekehrt Kern der Bedeutung, die dem Erzählten zugemessen wird. So deutet die Beschreibung des im Film dargestellten Umgangs der Menschen miteinander und mit ihrer Geschichte auf eine besondere Definition des Begriffs Heimat: Heimatgefühl erscheint als das Bewusstsein, einem solchen Prozess zuzugehören. Heimat ist der durch die Erzählung der eigenen Gruppe traditionell mit Sinn erfüllte Raum und damit letztlich die Gruppe selbst.«⁴⁶⁹

Das Beschriebene zeigt, dass Edgar Reitz durch die Selbstbefragung in der Krise und in der Auseinandersetzung mit der US-amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* zu einem künstlerischen Grundprinzip findet, das zwar bereits in *Die Reise nach Wien* und *Stunde Null*

⁴⁶⁵ Ebenda.

⁴⁶⁶ Diese Bezeichnung verwendet Reitz in seinem Produktionstagebuch im Hinblick auf *Heimat*.

⁴⁶⁷ Ebenda (99).

⁴⁶⁸ Ebenda (103).

⁴⁶⁹ Ebenda (104).

anklang, nun aber bewusst artikuliert und zum bestimmenden Leitmotiv seines künstlerischen Schaffens ausgebaut wird.

Vor dem Hintergrund der eigenen Forderung nach massenhafter Produktion von Geschichten aus der Geschichte in der „uns eigenen Art“⁴⁷⁰ sieht sich Reitz in seinem Bestreben bestärkt, mit Film Erinnerungsarbeit zu leisten, die auf unmittelbarer Erfahrung beruht, um abseits aller Dogmatik, eine Geschichtsschreibung unterhalb der historischen Großbewegung zu entwickeln.

Dieser Versuch soll in den folgenden Kapiteln einer genauen Analyse unterzogen werden.

Dabei soll überprüft werden, ob die »Identitätssuche eines Deutschen, der mitten in den Unglücksjahren eine glückliche Kindheit erlebt hatte«⁴⁷¹, tatsächlich Bestandteil eines neuen nationalen Diskurses ist⁴⁷², der bestrebt ist, das Trauma der schrecklichen Vergangenheit endlich zu überwinden, um dadurch einen (neuen reaktionären) Heimatmythos etablieren zu können - was, wie Gertrud Koch vermutet nur gelingen kann, wenn das »Trauma Auschwitz« aus der Geschichte ausgeklammert wird⁴⁷³ - aber auch, welche Rolle der Filmroman in der Diskussion eines neuen, linken Heimatbegriffs spielen mag.

Dazu ist es nötig, ausführlich auf das Thema der Repräsentation bzw. der Nicht-Repräsentation des Holocaust in *Heimat* einzugehen.

Von besonderer Bedeutung wird die Antwort auf die Frage sein, ob der Film die durch „oral history“-Methoden produzierten Grenzen der Wahrnehmung, die zwangsläufig Bestandteil selektiver Wahrnehmung sind, lediglich reproduziert oder kritisch reflektiert, welches Verhältnis zwischen nostalgischer Affirmation und Kritik des Gezeigten aus *Heimat* also resultiert.

Daraus ergibt sich konkret die Frage nach den im Film präsentierten Erzählhaltungen, nach Nähe- und Distanzverhältnissen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt besteht in der Diskussion der Geschlechterrollen: Wie werden Frauen und Männer, Mütter, Väter, Töchter und Söhne geschildert?

Ferner soll erörtert werden, in welcher Spannung die ländliche, bäuerliche Umwelt und Gemeinschaft zur Modernisierung und zum technischen Fortschritt steht, welchen Einfluss die Entwicklung der Massenmedien, der –Kommunikation und des Transports ausübt.

⁴⁷⁰ Vgl. Reitz (o. J.: 104).

⁴⁷¹ Koebner/Koch (2008: 169).

⁴⁷² Vgl. Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, München/Wien, Hanser, 1984. / Vgl. auch Friedländer, Saul: Bewältigung – oder Verdrängung? Bei der deutschen Suche nach der Identität kann die Geschichte auf der Strecke bleiben, in: Die Zeit vom 8. Februar 1985.

⁴⁷³ Vgl. Koch (1985: 107).

Außerdem soll herausgearbeitet werden, wie in *Heimat* antagonistische Beziehungen zwischen „Heimat“ und Fremde, zwischen Land und Stadt, zwischen Deutschland (Hunsrück) und Amerika, zwischen Dableiben und Weggehen verhandelt werden. Diese Überlegungen kulminieren in der Frage nach dem Selbst und dem Anderen.

Schließlich soll bestimmt werden, welche Heimatkonzepte der Film anbietet und welche Position er in der deutschen Heimatfilmgeschichte einnimmt.

4.3 Die Methode und ihre Grenzen -

Fiktionalisierte „oral history“ in Edgar Reitz’ Erinnerungskino

Wie bereits weiter oben erwähnt, entstanden Reitz’ und Steinbachs Drehbücher zu *Heimat* aus unzähligen Gesprächen, Erzählungen und Erinnerungen der Hunsrückbewohner sowie aus autobiographischen Erlebnissen und Erinnerungen des Regisseurs.

Sowohl der Ansatz, sich dem Stoff, den Menschen und den Dingen auf diese Weise anzunähern, als auch die daraus resultierende und in den Filmen als auffälliges Merkmal sich fortsetzende Erzählhaltung als Ausdruck einer „Geschichte von unten und innen“⁴⁷⁴, erinnern an die in vielen Ländern etablierte und in Deutschland erst mit Verspätung in den 1970er Jahren sich entfaltende „oral history“.

Diese Methode der Geschichtsschreibung hatte sich zum Ziel gesetzt, einer häufig von männlichen Spezialisten und Akademikern bestimmten hegemonialen Ordnung der Geschichte eine Perspektive entgegen zu setzen, die von der Auffassung geprägt war, dass »eine demokratische Zukunft [...] einer Vergangenheit [bedarf], in der nicht nur die Oberen hörbar sind«⁴⁷⁵ und die »polemisch gegen traditionelle politische ebenso wie gegen soziologische, struktur- und prozessgeschichtliche Richtungen der Historiographie«⁴⁷⁶ auftrat. Es ging darum, Zeitzeugen in Form von Interviews im Hinblick auf ihre Erinnerung zu befragen und diese zu beurteilen, um denjenigen Gehör zu schenken, die sich auf anderen Wegen nicht artikulieren konnten.

Es ging um den alltäglichen, subjektiven Blick auf Geschichte und die Erfahrung derjenigen, die bislang als „Objekte der Geschichte“ in ihren Sehnsüchten, Wünschen, Ängsten und Bedürfnissen nur wenig oder gar nicht wahr und ernst genommen wurden.

⁴⁷⁴ Vgl. Scholz (1996: 53). / Der Ausdruck „Geschichte von unten und von innen“ erscheint mir besonders treffend, denn er umfasst in meinen Augen einerseits die Praxis der „oral history“, sowie eine spezifische Form der Innerlichkeit, die aus der persönlichen, in den Film einfließenden Erinnerung des Regisseurs Edgar Reitz resultiert.

⁴⁷⁵ Niethammer (1985: 7).

⁴⁷⁶ Kaes (1987: 182).

Weniger stand dabei die Nachricht über historische Ereignisse als solche im Zentrum des Interesses, als vielmehr die Frage, wie diese Ereignisse von den Betroffenen erlebt und im Moment der Erinnerung rekonstruiert wurden.

Dabei wurde auch auf in der Geschichtsschreibung bislang vernachlässigte Quellen wie Fotoalben, Amateurfilme, Tagebücher und „mündliche“ Erinnerungen der „kleinen Leute“, Arbeiter, Bauern etc. zurückgegriffen.⁴⁷⁷

Edgar Reitz' Familienepos *Heimat* - »eine Art >Deutsches 1900<«⁴⁷⁸ - hat es sich schließlich zum Ziel gemacht, die wissenschaftliche Methode der „oral history“ in einen künstlerischen Erzählvorgang zu überführen⁴⁷⁹, der es möglich machen sollte, »Weltgeschichte aus der Froschperspektive«⁴⁸⁰ zu schildern.

Trotz der chronologischen Abfolge der „Geschichten aus der Geschichte“, die gegen den Gedanken *einer* verbindlichen deutschen Geschichte opponierten, sollte es sich bei den in *Heimat* wiedergegebenen Erfahrungen nicht um eine Familienchronik im Sinne einer umfassenden Schilderung eines Zeitabschnitts, sondern um Momentaufnahmen handeln.

»Die Chronik ergibt sich sozusagen in der Vorstellung«⁴⁸¹, so Edgar Reitz.

Der Gedanke, sich der ohnehin illusorischen, vollständigen Abbildung eines Jahrhunderts zu verweigern, ist meines Erachtens konsequent und führt dazu, dass im fertigen Film letztlich die selektive Wahrnehmung des Menschen mit einer elliptisch erzählten Zeit der Filmhandlung korrespondiert.

So ist der Zuschauer immer wieder damit konfrontiert, dass gewisse Ereignisse keine szenische Entsprechung finden bzw. lediglich angedeutet werden oder sich erst im Nachhinein erklären. Private wie gesellschaftlich-politische Ereignisse werden selektiv wahrgenommen und wiedergegeben. Dies ist einer der Grundsätze der Reitzschen Erzählhaltung.

»Alle Geschichten spielen im gleichen Hunsrückdorf oder beziehen sich darauf. Die weltgeschichtlichen oder überregionalen Ereignisse spiegeln sich gelegentlich darin, sind aber nicht das Thema. Es geht nicht darum, >dieses Jahrhundert am Beispiel eines Dorfes< zu schildern, sondern umgekehrt, die zum Teil rätselhaften, zum Teil derb-komischen, zum Teil aber auch völlig unseriösen Geschehnisse so absolut zu setzen, dass man deswegen unwillkürlich nach der übrigen Welt fragt.

⁴⁷⁷ Vgl. ebenda (183).

⁴⁷⁸ Reitz (2004a: 9).

⁴⁷⁹ Meiner Ansicht nach potenziert sich die qua „oral history“ gewonnene Erfahrung durch die unmittelbare Beteiligung der von ihr „Betroffenen“ an den Dreharbeiten und schreibt sich so in das filmische Produkt ein. Denn neben professionellen Schauspielern setzt Edgar Reitz unzählige Laien als Darsteller ein, die ihre eigene, subjektive Erfahrung vor der Kamera verkörpern und dadurch eine Authentizitätssteigerung des Dargestellten herbeiführen. Außerdem sorgt die Verwendung von Originalschauplätzen, -requisiten, -kostümen, von genuinem Dialekt etc. für eine Unverwechselbarkeit und Authentizität, die dem Genre Heimatfilm, insbesondere dem Heimatfilm der 1950er Jahre, fremd war. Ich werde noch darauf zurückkommen.

⁴⁸⁰ Reitz (2004a: 9).

⁴⁸¹ Ebenda.

Es wird manche Widersprüche zum Geschichtsbild geben, vieles ist aber in einer solchen Harmonie mit der Welt, dass man sich fragen muss, warum das von den Lebenden niemand bemerkt.«⁴⁸²

Aus diesen im Entwurf zu *Heimat* von Edgar Reitz formulierten Gedanken, lassen sich einmal mehr die Grundsätze des Regisseurs ableiten, die an sein Verständnis einer fiktionalen, filmischen Geschichtsschreibung gekoppelt sind: Der Versuch, mit Film Erinnerungsarbeit zu leisten, ist subjektiv sowie als Erzählung selektiv, zwangsläufig unvollständig und amoralisch.⁴⁸³

Das Misstrauen des Regisseurs gegenüber einer allzu einfachen Einteilung der Welt in Gut und Böse, die er als Ideologie⁴⁸⁴ betrachtet sowie gegenüber quasi-objektiven, offiziellen „schulmeisterlichen“ Urteilen⁴⁸⁵, die einer ambivalenten Sicht sich verschließen, habe ich bereits weiter oben beschrieben.

Insbesondere im Zusammenhang mit der Thematisierung des Faschismus hat die auf persönlicher Erfahrung basierende und diese widerspiegelnde, subjektive Erzählhaltung Edgar Reitz jedoch viel Kritik eingetragen.

Immer wieder wurde auf der filmischen Ebene eine distanzierende Haltung zum geschilderten Geschehen vermisst oder gar moniert, dass die gewählte Erzählperspektive ihre eigenen Grenzen lediglich reproduziere, anstatt diese kritisch zu reflektieren.⁴⁸⁶

⁴⁸² Ebenda.

⁴⁸³ Vgl. Reitz, Edgar: Ich bewundere Treue, die auf nichts spekuliert, in: Die Zeit vom 16. Dezember 2004: »Die Lust am Erzählen geht kaputt, wenn man sich dauernd moralisch kontrolliert. Erzählen ist ja keine intellektuelle Tätigkeit, sondern es besteht darin, dass wir die zahllosen Bruchstücke aus unserem Gedächtnis neu zusammensetzen. Wir bauen uns ein neues Leben. Eine Erzählung ist immer eine Neukonstruktion aus den Trümmern des gelebten Lebens – und das kann nur lustbetont funktionieren. Ich fühle diese Erzähllust in mir, aber dazu muss ich die moralische Kontrolle erst einmal auslagern.« Vgl. zum Thema „Moral“ auch Reitz’ Äußerungen in dem im Anhang abgedruckten Gespräch *Der Blick ins Feuer*, hier S. 217ff.

⁴⁸⁴ Vgl. Schlicht/Quandt (1989: 104): »Ich versuche unbedingt, nichts zu tun, was einer Politik Vorschub leisten könnte, die ich ablehne, die ich für böse halte. Alles, was ich als böse bezeichnen würde, tritt aber als System auf. Und das, was ich versuche, ist ja gerade das an kein System Gebundene.«

⁴⁸⁵ Im Zusammenhang mit *Stunde Null* erläutert Reitz diesen Ansatz: » Die Dialektik besteht nicht darin, dass man auf die eine Seite des Ichs die Bilder verbannt und auf die andere Seite die Urteile. Ich glaube, jemand, der sich der Bilderwelt wirklich hingibt und sich darin vertieft, gelangt durch die Bilder zwangsläufig zu neuem Bewusstsein. Aus reiner Berührungsangst, indem man nur mit Urteilen an die Dinge herangeht, ist der Blick verstellt. Ich glaube, dass man Leute sinnlich aufklären kann, natürlich nicht mit einem einzelnen Film.

Darin liegt für mich ein Grund, weshalb ich bewusst keine Bündnisse eingehe mit Leuten, die mit Bildern etwas beweisen wollen, also die Bilder oder Filmhandlungen produzieren, um ein vorher mitgebrachtes Wissen, ob es politischer oder sonstiger Art ist, zu bebildern. Daran glaube ich nicht.«

Edgar Reitz im Gespräch, Bonusmaterial zur DVD *Stunde Null*, PDF-Datei im DVD-Rom-Bereich, S. 4

⁴⁸⁶ Vgl. dz. Schmitt-Sasse (1988: 111f.): »Auch wenn man die Authentizität der Erfahrungen der Menschen in den Hunsrückdörfern anerkennt, so wird deren Begrenztheit in der Reproduktion, und dies gilt wohl auch für ‚Heimat‘, letztlich übernommen und nicht korrigiert. Die Tatsache, dass sie z.B. von der Judenvernichtung nicht erfuhren, lässt diese nicht ungeschehen machen. Wenn sie von ihr erfahren hätten, so hätten sie diese als inkommensurabel auch nicht dauerhaft in ihre Erzählung aufgenommen: Der Holocaust ist kein Gegenstand der Geschichten aus den Hunsrückdörfern. Daher bleibt die zentrale Frage außer acht, inwiefern denn nicht gerade diese selbst ausgrenzende Begrenztheit den ideologischen und politischen Nährboden und Rückhalt der Judenvernichtung bereitlegte. Im Gegensatz zur bürgerlichen Öffentlichkeit sind in diesem Erfahrungsbereich privat und öffentlich ebenso wenig geschieden wie Vergangenheit und Zukunft; und gerade deshalb ist die begrenzte, aber tiefe Erfahrung, die sich hier mittelt, in Ausdruck und Gehalt historisch, weil sie ihr

Dass dies insbesondere im Hinblick auf *Heimat* – wie beispielsweise Joachim Schmitt-Sasse unterstellt⁴⁸⁷ - bei genauerer Betrachtung kein haltbarer Standpunkt ist und dass der Film sowohl den Unterschied zwischen Erinnerung und Geschichte, als auch die Konstruktion von Erinnerung und seine eigene Gemachtheit selbstreflexiv thematisiert, soll im folgenden herausgearbeitet werden.

Ich argumentiere, dass es sich bei *Heimat* zwar um eine filmische Setzung handelt, jedoch um eine Setzung, die sich selbst nie verabsolutiert und stattdessen ihre Ambivalenz bewusst zur Diskussion stellt.

Wie bereits mehrfach erwähnt, hat es sich Edgar Reitz zum Ziel gemacht, mit Film Erinnerungsarbeit zu leisten, also über eigene filmisch und künstlerisch aufbereitete und verarbeitete Erinnerung die Erinnerungsfähigkeit des Zuschauers dahingehend zu mobilisieren, dass dieser sich an Menschen erinnert, die er selbst kennengelernt hat und sich dadurch auf die Reise in sein eigenes Schabbach begibt.⁴⁸⁸

Heimat begnügt sich jedoch nicht nur damit, diese Erinnerung als filmisches Produkt zu präsentieren, vielmehr thematisiert der Film auf zahlreichen Ebenen ihren Charakter und ihre Konstruktion.

Auf diese Weise gelingt es dem Filmemacher immer wieder, die auf Kamerarealismus und subjektiven, unmittelbaren Erfahrungen beruhende Perspektive des Films zugunsten einer kritischen Reflexion des Dargestellten zu durchbrechen.

Insofern stimme ich Manuela Fiedler nicht zu, wenn sie schlussfolgert:

»Im Aspekt des selektiven Erinnerns, der verweigerten Wahrnehmung von eigenen Schuldanteilen im Faschismus und der charakteristischen Umformung historischer Ereignisse in Privates steht der Film durchaus in einer problematischen Tradition des Genres.«⁴⁸⁹

4.4 Zur Frage der Selbstreflexivität des Mediums

4.4.1 Photographie und Film in *Heimat*

Heimat ist nicht nur „eine Art deutsches 1900“, *Heimat* erzählt auch die Mediengeschichte dieses Jahrhunderts. Dies schließt neben audiovisuellen Medien wie Fernsehen und Film die Entwicklung der Photographie mit ein.

Gewordensein in sich trägt und nicht als Vergangenes aus sich herausstellt. Ein Begriff wie ‚Vergangenheitsbewältigung‘ versagt vor der Art dieser Menschen, mit ihrer Erfahrung umzugehen.«

⁴⁸⁷ Vgl. Fußnote 486.

⁴⁸⁸ Vgl. Reitz (2004a: 102).

⁴⁸⁹ Fiedler (1995: 89).

Bekanntlich hat Susan Sontag ihre Gedanken diesbezüglich in einem lesenswerten Essayband mit dem Titel *Über Fotografie* versammelt.⁴⁹⁰

Darin spricht sie in Bezug auf Photographien von »Miniaturen der Realität«⁴⁹¹, die zunächst einmal keine Aussagen über die Welt seien, sondern »tatsächlich eingefangene Erfahrung«⁴⁹² und Beweis dafür »dass etwas existiert – oder existiert hat«⁴⁹³. Mit Hilfe einer Photographie eigne sich der Mensch im Moment der Produktion einen Ausschnitt der Welt an: »Es heißt, sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen [...].«⁴⁹⁴ Susan Sontag betont das Interesse des Photographen am status quo, denn mit der Aufnahme eines spezifischen Moments versuche er diesen für immer festzuhalten.

Eduard, der ältere Bruder des 1919 nach dem Ersten Weltkrieg in den Hunsrück heimkehrenden Paul Simon, der sich in seiner Freizeit als Amateur- und Dorfphotograph betätigt und dessen Abbilder der Realität schließlich vom Glasisch Karl, dem Chronisten Schabbachs, geordnet und kommentiert werden, spricht dieses photographische Interesse am „Einfrieren der Zeit“ aus. Am Ende der vierten Episode mit dem Titel *Reichshöhenstraße* äußert sich Eduard vor dem Hintergrund des wirtschaftlichen Aufschwungs in den 1930er Jahren folgendermaßen: »Genau jetzt ist der Moment, in dem die Zeit stehen bleibe müsste, wo alles so bleibe müsste, was wir erreicht haben.«⁴⁹⁵

Ich möchte behaupten, dass der Mensch sich auch im Moment der Betrachtung einer Photographie in Beziehung zur Welt setzt bzw. zu einem Ausschnitt der Realität, der vergangen ist.

Er erkennt die Diskrepanz zwischen dem festgehaltenen Moment auf dem Photo und der fließenden Zeit, in der er sich befindet. Das Betrachten der Photographie schließlich setzt die Erinnerung an den abgebildeten Moment in Kraft und löst eine nostalgische Reaktion aus:

»Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. [Hervorhebung im Original; D.B.B.] Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, dass sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.«⁴⁹⁶

⁴⁹⁰ Vgl. Sontag, Susan: *Über Fotografie*, München/Wien, Hanser, 1978.

⁴⁹¹ Ebenda (10).

⁴⁹² Ebenda.

⁴⁹³ Ebenda (11).

⁴⁹⁴ Ebenda (10).

⁴⁹⁵ Alle zitierten Dialoge aus *Heimat* von Edgar Reitz entstammen dem Drehbuch zu *Heimat*, das mit freundlicher Genehmigung von Edgar Reitz in einer von Thomas Hönemann überarbeiteten Version im Internet unter http://www.heimat123.de/download/h1db_e.pdf (bzw. unter www.heimat123.de im Bereich „Materialpool“) als Download im PDF-Format zur Verfügung steht. Ich verzichte in der Folge an den jeweiligen Stellen auf Einzelbelege durch Fußnoten.

⁴⁹⁶ Ebenda (21).

Anders allerdings als der Film, der im Versuch die Zeit bzw. die Vergänglichkeit aufzuheben⁴⁹⁷ zwar im Moment der Aufnahme durch den Apparat, wie Edgar Reitz immer wieder betont hat, ebenfalls Abschied von der Welt nimmt, der jedoch, indem er das Verfließen der Zeit in seiner Struktur abbildet, also gleichzeitig konserviert und wiederherstellt (rückeroberst), als »Gegengift gegen den Tod«⁴⁹⁸ eine Art Täuschung vollführt, gelingt es der Photographie lediglich, zu konservieren und die Wiederherstellung der Zeit allein im Bewusstsein des Betrachters anzuregen.

Wie bereits erwähnt, liefert Eduard, der - anders als sein Bruder Paul, der als „Weggeher“ 1927 den Hunsrück wieder verlassen wird – seiner „Heimat“ die Treue hält, die Photographien, die vor Glasisch Karl jeweils zu Beginn einer Episode auf einem großen Tisch verteilt liegen, um vom Chronisten des Dorfs betrachtet, geordnet und kommentiert zu werden.⁴⁹⁹

Eduard arrangiert seine Motive, wobei nicht selten die Perspektive des Zuschauers mit der Perspektive von Eduards Kamera übereinstimmt. Der photographische Vorgang als ein selektiver, das Geschehen jenseits der Kamera arrangierender, wird solcherart dokumentiert und explizit thematisiert.



*Abbildungen 17 & 18:
Geschichte und Funktion des photographischen
Mediums werden in Heimat selbstreflexiv
deutlich gemacht.*

⁴⁹⁷ Vgl. Koebner/Koch (2008: 151).

⁴⁹⁸ Schmidt-Sasse (1989: 13).

⁴⁹⁹ Vgl. dz. Reitz (2004: 35): »Eduard, der Goldgräber, verlässt interessanterweise die Heimat nicht, obwohl doch das Goldsuchen aussieht, als wollte er als Abenteurer in die Welt hinaus. Aber er gräbt im Boden der Heimat. Die Suche nach Bodenschätzen verträgt sich mit der Kultur der Bauern. Solange daraus keine Industrie entsteht, die käufliche Arbeitskräfte aus den Bauern macht.«

Wenn bei den ersten Photographien Eduards das abzubildende Motiv auf dem Kopf steht, scheint uns der Regisseur einerseits über einen technischen Vorgang aufklären und andererseits auf die Diskrepanz zwischen photographischer Aufnahme und „Wirklichkeit“ hinweisen zu wollen.

Die das Dorfleben dokumentierenden Photos stellen jeweils nur einen Ausschnitt aus der diegetischen Welt und somit lediglich einen Ausschnitt aus der Wahrnehmung des Zuschauers (dessen Horizont zwangsläufig kleiner als die Grenzen der im Film dargestellten Welt ist) dar. Durch dieses Verfahren macht Edgar Reitz darauf aufmerksam, dass Wahrnehmung stets selektierend sich vollzieht und Alltagsgeschichte als Erfahrungsgeschichte ebenfalls selektiv zu betrachten ist.

Glasisch Karl, wie Maria (die Schlüsselfigur und Anthropomorphisierung der „Heimat“) 1900 geboren und somit ebenfalls »eine Art Kalender«, ein »lebendes Jahrhundert« und immer genau so alt, wie es die Jahreszahlen der einzelnen Episoden anzeigen, übernimmt die Rolle des Dorfchronisten, der sich in den jede einzelne Folge einleitenden Erläuterungen der dörflichen Geschehnisse auf Eduards Photos stützt.

Meiner Meinung nach irrt sich Gertrud Koch, wenn sie von Glasisch als einem »allwissenden Erzähler«⁵⁰⁰ spricht, denn in Zusammenfassungen, die sich auf Ereignisse beziehen, die der regelmäßige Zuschauer bereits kennt, lassen sich bisweilen Abweichungen zwischen filmischer Wirklichkeit und Kommentar, also zwischen Erinnerung und Geschichte ausmachen.

Der Rezipient, solcherart auf Diskrepanzen in der Wahrnehmung aufmerksam gemacht, wird durch dieses Verfahren subtil darauf hingewiesen, dass auch die chronistische Wiedergabe von Geschehen – Glasisch wählt aus einem Pool an Photographien, die rein logisch zwar nicht alle von Eduard stammen können, uns aber als solche glaubhaft gemacht werden sollen, eine spezifische Anzahl aus – selektiv vorgeht und dass sie im Fall von Ereignissen, an denen Glasisch selbst nicht beteiligt war (wie der Zuschauer weiß) noch mehr als die eigene Erinnerung und die darauf basierende Erzählung ein konstruktiver Vorgang ist.

Wie der Film thematisiert, dass Erinnerungen verblassen können, und dass die eigene Wahrnehmung trügerisch sein kann und stets in Verbindung mit der eigenen sie komplettierenden Vorstellungskraft steht, möchte ich an zwei besonders signifikanten Beispielen verdeutlichen:

⁵⁰⁰ Vgl. Kahlenberg/Koch/Kreimeier/Schlüpmann (1985: 106).



Abbildung 19:
Wie ein schlecht fixiertes Photo verblasst die
Erinnerung im Laufe der Zeit.



Abbildung 20:
Eingeschränkte Wahrnehmung befördert die
Vorstellungskraft.

Im ersten Fall findet Anton, Gründer und Besitzer der Optischen Werke Simon in Schabbach und ältester Sohn Paul Simons, nach dem Tod seiner Mutter Maria 1982 in einer Schublade in seinem Elternhaus ein Photo, das er selbst 34 Jahre zuvor im Alter von 14 Jahren aufgenommen hat.⁵⁰¹

Mit den Worten »Schlecht fixiert han ich das. Aber das ist ja schon ganz schön lang her.« kommentiert er das von Vergilbungen in Mitleidenschaft gezogene Photo, welches ähnlich wie der Moment, an den sich die von der photographischen Aufnahme ausgehende Erinnerung knüpft, zu verblassen droht.

An einer anderen Stelle dokumentiert die Filmkamera das schwindende Augenlicht des Dorfschmieds Mathias Simon, Antons Großvater und Pauls Vater, der unter dem Grauen Star zu leiden beginnt. In der sechsten Episode der elfteiligen *Heimat* mit dem Titel *Heimatfront* wird Mathias' optische Wahrnehmung durch die Verwendung der subjektiven Kamera, welche zusätzlich mit einer Art Weichzeichnerfilter ausgestattet ist und dadurch stark eingeschränkt wirkt, charakterisiert.

Auf die verblüffte Feststellung seiner Schwiegertochter Maria »Dass du das alles noch sehe kannst, Vater...«, antwortet dieser: »Dat kann ich mir vorstelle!« und macht somit einmal mehr das Zusammenspiel von sinnlicher Wahrnehmung und Vorstellungskraft im Moment der Erfahrung explizit.

Neben einer Geschichte der Photographie wird in *Heimat* jedoch auch die Geschichte des Films und des Fernsehens thematisiert. Dies manifestiert sich einerseits in Erfahrungen, welche die Figuren als Zuschauer im Kino oder vor dem Fernseher sammeln, wodurch unser Rezipientenstatus gespiegelt wird, andererseits durch die Präsentation der Filmproduktion.

⁵⁰¹ Der Zuschauer war Zeuge, wie das Photo von Anton beim Bau der Hunsrückhöhenstraße in der vierten Episode (*Reichshöhenstraße*) aufgenommen und entwickelt wurde.

Anders als Stefan und seine Freunde Rob und Reinhard in der *Zweiten Heimat*, die sich in den 1960ern Jahren freiwillig als Filmschaffende betätigten und in *Die Zeit der vielen Worte* Erfahrungen sammeln, die den persönlichen Erlebnissen Edgar Reitz' an der Arbeit zu *Cardillac* nachempfunden sind⁵⁰², wird Anton Simons Interesse für Photographie und Film in der siebten *Heimat*-Episode mit dem Titel *Die Liebe der Soldaten* offensichtlich zu Propagandazwecken missbraucht, indem er an der Ostfront als Kameraassistent für die Kriegswochenschau eingesetzt wird.

Bereits als Kind pflegte Anton seine Photos in einem zur Dunkelkammer umfunktionierten Nebenraum der Simons'schen Wohnküche selbst zu entwickeln und vor den anderen Kindern des Dorfes in der Scheune mit einem kleinen Projektor Film-Vorführungen zu veranstalten.⁵⁰³

Diese Vorstellungen im improvisierten Scheunen-Kino liefen ohne Ton ab, wodurch die versammelten Kinder zu spekulieren begannen, was „der Führer“ auf der Leinwand denn so »schwätzt«. Was „der Führer“ sprach und nicht schwätzte, wie ein Junge in HJ-Uniform mahnend einwarf, mussten die Zuschauer also hinzukonstruieren.

Gleich in mehreren Episoden weist Edgar Reitz vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs und der Herstellung von Propagandafilmen besonders deutlich auf den manipulativen Aspekt filmischer Produktion hin. Hier wird die vorfilmische Realität nicht einfach dokumentiert, sondern verzerrt wiedergegeben.

Beispielhaft dafür steht in der sechsten Episode (*Heimatfront*) Antons Ferntrauung mit Martha Hanke, die noch während des Krieges aus ihrer Geburtsstadt Hamburg in den Hunsrück zieht. In einem grotesken perfekt ausgeleuchteten Arrangement wird die Trauung vollzogen und vor

⁵⁰² Vgl. Fußnote 349.

⁵⁰³ Diese Szene geht ebenfalls zurück auf eine persönliche Erinnerung Edgar Reitz'. In dem Interview-Buch *Edgar Reitz erzählt* schildert Reitz die Erinnerung an seine eigene Kindheit (Vgl. Koebner/Koch (2008: 20).): »In diesem ersten Kriegsjahr hat mir mein Vater zu Weihnachten einen Kinoprojektor geschenkt [...]. Ein Spielzeug für 35-mm-Film. Man konnte kleine Spulen kaufen, die für diese Heimkino-Geräte hergestellt wurden: Hitler-Auftritte, Partei-Aufmärsche und siegreiche deutsche Truppen an den Kriegsschauplätzen. Es gab aber auch Märchen- und Trickfilme und – was ich besonders liebte – Autorennen. Der Projektor konnte auch Streifen aus dem richtigen Kino vorführen. Deswegen suchte ich Kontakt zum Vorführer des örtlichen Kinos [...], und wenn dort einmal der Film riss und der Vorführer kleine Stücke herauschneiden musste, von Zarah Leander oder Ilse Werner und anderen Stars der UFA, dann bekam ich gelegentlich ein Stück Film in die Hand gedrückt. Solche Stücke klebte ich zusammen und konnte sie dann mit meinem eigenen kleinen Projektor vorführen. [...] Nachbarskinder [haben zugeschaut], manchmal kamen auch die Mütter mit ihren Freundinnen vorbei, manchmal standen andere Erwachsene da und schauten zu. Da das Gerät keinen Ton wiedergeben konnte und die Filme auch sehr kurz waren, konnte ich das Programm dadurch strecken, dass ich langsamer kurbelte oder auch manchmal wieder rückwärts, dann wieder vorwärts. So erzeugte ich Effekte auf der Leinwand, und später habe ich auch meine eigenen Programme zusammengestellt aus dem Restmaterial des großen Kinos [...].«

Die Anekdote ist insofern interessant, als dass die Film-Vorführung in *Heimat* sehr ähnlich abläuft. Auch hier erfolgt die Projektion ohne Ton, auch hier wird am Ende der Szene ein Autorennen gezeigt, das in einem unsichtbaren Schnitt überleitet zur nächsten Szene, welche uns die Familie Simon auf einem Ausflug auf den Nürburgring präsentiert. Der unsichtbare Schnitt ist einerseits eine elegante Art, den Schauplatz zu wechseln, andererseits thematisiert der unbemerkte Übergang von im Film *projizierter* Realität zur tatsächlichen filmischen Realität des Autorennens die Wahrnehmung des Zuschauers.

allem filmisch verwertet. Antons militärische Vorgesetzte greifen immer wieder korrigierend in den Ablauf ein, um möglichst perfekte Bilder zu erhalten. Die Trauung entpuppt sich als ein gestellter Vorgang zu Propagandazwecken, der an der Heimatfront für ein falsches Bild der Kriegswirklichkeit sorgen soll.

Als es endlich losgehen kann, bemerkt der ranghöchste Militär im Raum, dass Anton im Gesicht »hingestellt aussehe«: die Inszenierung darf selbstverständlich nicht als solche begriffen werden. Das wäre fatal, weil unwirksam.

Einer der Untergebenen wird daraufhin angewiesen, Anton zu korrigieren. Mit den Worten »So und bitte lächeln [...] ... ja, runter, Dankeschön! Danke! So, ganz natürlich. Danke! - Schärfe!«, rückt er schließlich Antons Gesicht ins „rechte Licht“: die Aufnahme kann beginnen.

In *Die Liebe der Soldaten* sehen wir Anton (als Filmvorführer) und seine Kameraden im Winter 1944 in einem improvisierten Frontkino. Auf der Leinwand läuft ein Programm der Wochenschau. Vor dem Zelt entspinnt sich ein Disput zwischen Hauptmann Zielke und den rangniederen Soldaten Gschrey und Mengershausen.

Die beiden letzteren kommen soeben von einer „Bunkersäuberung“ zurück, bei welcher sie Ziel eines feindlichen Angriffs wurden: beinahe hätten sie mit dem Leben dafür bezahlt, doch ist letzten Endes lediglich die Kamera zerstört worden.

Anhand dieser Ereignisse entfaltet der von Gschrey als Theoretiker bezeichnete Zielke seine ästhetische Theorie und kontert mit der Beleidigung »Frontschwein« - »eine gute Eigenschaft für die Infanterie, aber miserabel für die Kunst«: »Sie benutzen [die Kamera; D.B.B.] wie eine Kanone. Das ist ein weit verbreiteter Irrtum. Hat ein Dante wirklich das Reich der Hölle betreten? Hat ein Hieronymus Bosch den Garten der Lüste mit eigenen Augen gesehen? – Nein! Aber der göttliche Funke war es, von dem Sie [...] nicht einen Hauch verspüren! ‚Der Künstler sieht die Dinge mit seiner eigenen persönlichen Eingebung!‘ Wissen Sie, wer das gesagt hat? – Unser Reichsminister Dr. Goebbels.« Gschrey wirft ein: »Wir sind hier nicht in Babelsberg, Herr Hauptmann. Wir drehen hier nicht den *Weißten Traum* oder *Die große Liebe*. Hier wird echt gestorben!« Zielke erwidert: »Irrtum! Nicht der Spielfilm, sondern die Kriegswochenschau ist die wahre Kunst des 20. Jahrhunderts. Die PK [Propagandakompanie; D.B.B.] hat bis heute allein 2, 8 Millionen Meter Negativ auf den Kriegsschauplätzen gedreht. Das ist mehr als die Produktion von zehn Jahren. [...] Wir erreichen, dass sich das Kriegsgeschehen mit größerer Gewalt in die Seelen der Menschen einprägt, als es die Kraft des eigenen Auges vermag. Das erreichen wir mit der Kamera!« Diese Parteinahme für eine Manipulation des Ausgangsmaterials zu Propagandazwecken im Zuge filmischer Produktion

steht gleichzeitig Reitz' eigener Auffassung und ästhetischer Praxis entgegen, die sich für ein Höchstmaß an Authentizität und Einsatz, für das Drehen an Originalschauplätzen stark macht und die filmische Aufnahmepraxis und Gemachtheit des Films nicht verschleiert, sondern, wie hier nachgewiesen werden soll, kritisch reflektiert.

An die beschriebene Szene schließt eine Massenerschießung in einem Waldstück an der Ostfront an, die von der Propagandakompanie für die Wochenschau aufgezeichnet werden soll. Der ohnehin besonders beunruhigende Vorgang, die Exekution filmisch zu verwerten, wird durch Ziehl potenziert, der in geradezu zynischer Weise überprüft, ob nicht ein von der Seite ins Bild hereinragender, schneebedeckter Ast die Aufnahme perfektionieren könnte.

Das belichtete Material wird schließlich versiegelt per Kurierpost ans Kopierwerk „Arnold und Richter“ (ARRI) nach München geschickt.

In der nächsten Szene befinden wir uns im angesprochenen Filmkopierwerk. Hier laufen auf einer großen Leinwand scheinbar authentische Bilder von Deportationen und aus Konzentrationslagern neben Ausschnitten aus Unterhaltungsfilmen.⁵⁰⁴

Der Ausbildner weist eine junge Volontärin in die Überprüfung von Filmmaterial ein.

Als diese sich mit dem Satz »Das ist ja furchtbar.« erschrocken abwendet, entgegnet ihr der Vorgesetzte barsch: »Unter diesen Umständen, wo diese Leute drehen müssen, lässt sich das nicht machen. So etwas entsteht nicht bei uns.«, wodurch er offensichtlich zu verstehen geben will, dass es sich bei den Filmbildern um manipuliertes Material handelt.

Der auf der linken Seite projizierte UFA-Spielfilm thematisiert die Möglichkeit, mittels eines nachgestellten Films ein Verbrechen zu rekonstruieren.

Auch wenn die Szene - deren Botschaft wohl darin besteht, »dass Reitz hier auf komplexe Weise die Verknüpfung und verfälschende Verwendung von Filmbildern vorführt, deren Bezug zur Realität in einigen Fällen unleugbar [...], für den Zuschauer jedoch nicht immer identifizierbar [ist]«⁵⁰⁵ - wie Manuela Fiedler richtigerweise festhält, relativ verschlüsselt daherkommt, teile ich ihre Schlussfolgerung nicht, die darauf hinaus läuft, dass der Fernsehzuschauer nicht in der Lage sei, ihren Sinn zu ermitteln.⁵⁰⁶

Meines Erachtens ergibt sich aus der Abfolge der Szenen, die die Produktion von Propagandafilmen – und sogar explizite Gespräche darüber - von ihrer Entstehung bis zur

⁵⁰⁴ Dadurch, dass der Spielfilm auf der linken Leinwandseite eine Filmvorführung in einem Gerichtssaal präsentiert, kommt es zu einer Film-im-Film-im-Film-Situation, die die Selbstreflexivität des Mediums auf die Spitze treibt. Bei dem Spielfilm auf der linken Leinwand handelt es sich um den UFA-Spielfilm *Dr. Crippen geht an Bord* von Erich Engels (1938).

⁵⁰⁵ Fiedler (1995: 74).

⁵⁰⁶ Vgl. ebenda.

Entwicklung bzw. Rezeption in einem Kopierwerk sehr deutlich, dass Reitz auf die Manipulierbarkeit des Zuschauers durch Film hinweisen möchte.

In der selbstreflexiven Thematisierung filmischer Bilder belässt es Reitz allerdings nicht dabei, lediglich ihre Produktion und ihre Weiterverarbeitung abzubilden.

Indem der Regisseur zeigt, wie Filme rezipiert werden, schließt sich der Kreis der Aneignung filmischer Bild-Wirklichkeiten.

Für diese Tendenz gibt es zwei besonders auffällige Beispiele, die als intertextuelle Referenzen darüber Aufschluss geben, wie frei der Rezipient in der Wahrnehmung eines Films verfahren kann bzw. unwillkürlich verfährt.

4.4.2 Intertextuelle Referenzen I: *La Habanera* (1937)⁵⁰⁷

In der vierten *Heimat*-Episode (*Reichshöhenstraße*) begleiten wir Maria und ihre Schwägerin Pauline Simon 1938 zu einer Kinovorführung in Simmern.

Gezeigt wird Detlef Siercks Film *La Habanera* mit Zarah Leander in der Hauptrolle.

Die Fabel des auf relativ eindimensionalen Charakteren und einer der staatlichen Propagandalinie angepassten Handlung basierenden Unterhaltungsfilms von 1937 ist schnell umrissen: Astrée Sternhjelm (Zarah Leander) befindet sich mit ihrer Tante Anna Sternhjelm auf der karibischen Pazifikinsel Puerto Rico.

Während Tante Anna, für die Puerto Rico sich lediglich durch Armut, Krankheit, Kriminalität und die „Wilden“ auszeichnet, überaus glücklich darüber ist, dass der Dampfer, der die beiden Damen zurück in ihre „Heimat“ Schweden bringen soll, bereits am nächsten Tag ablegt, sehnt sich Astrée in keinsten Weise nach dem konventionellen und steifen Stockholm zurück.

Bei einem Stierkampf lernen die beiden Frauen Don Pedro de Avila, einen besonders einflussreichen Puertoricaner und erfolgreichen Stierkämpfer, kennen.

Die Umwerbungsversuche Don Pedros bleiben zunächst erfolglos, doch als am Tag der geplanten Abreise eine Kapelle vor dem in Bälde ablegenden Schiff, auf dem Astrée und ihre Tante sich bereits eingefunden haben, *La Habanera*, eine Art musikalischen Zauberbann, spielt, entscheidet sich Astrée kurzerhand, die Heimreise nicht anzutreten und stattdessen in Puerto Rico bei Don Pedro zu bleiben. Tante Anna kehrt nach Schweden zurück.

Zehn Jahre später, Astrée und Don Pedro sind mittlerweile verheiratet, entpuppt sich der Ehemann als eifer- und herrschsüchtiges Monstrum und das von Astrée einst als Paradies imaginierte neue Leben auf der Insel als Hölle.

⁵⁰⁷ Vgl. zu den „Intertextuellen Referenzen“ und ihrer Deutung Palfreyman (2000: 54ff.).

Den gemeinsamen Sohn Juan erzieht Astrée nach schwedischen Sitten, wobei die Lieder und Geschichten vom Schnee, den der Junge nur aus den Erzählungen der Mutter kennt, besonders auffällig sind. Schnee als Symbol für ein kühles Klima im Gegensatz zur tropischen Hitze der Insel als Brutstätte für Viren und Krankheiten, betont hier den Herrschaftsanspruch, den die „nordische Rasse“ gegenüber den „wilden“ und „unzivilisierten Völkern“ für sich proklamierte.

Astrées Erziehungsmethoden sind Don Pedro ein Dorn im Auge, der seinen Sohn lieber als Stierkämpfer aufwachsen sehen will.

Dagegen wendet sich allerdings Astrée, die noch zu Beginn des Films von der Verbindung aus Erotik und Gefahr, welche im Stierkampf und in der Person Don Pedros sich manifestierte, angezogen war, ihren Sohn allerdings dieser Gefahr nicht aussetzen möchte.

Zufällig begibt sich eine Jugendliebe Astrées, der erfahrene Arzt und Mitglied des Tropeninstituts der Anna-Sternhjelm-Stiftung Dr. Sven Nagel auf eine Expedition auf die Karibik-Insel, um das dort ausgebrochene Puerto-Rico-Fieber zu erkunden und einen Impfstoff gegen das Virus zu entwickeln. Nagel verspricht Astrées Tante, alles daran zu setzen, mit ihrer Nichte heimzukehren.

Als Dr. Nagel mit seinem Assistenten auf der Insel eintrifft, verwehren die zuständigen Ärzte den Zugang zu wichtigen Informationen und behaupten, es gebe kein Puerto-Rico-Fieber. Dieser Vorwand dient dazu, die heimische Wirtschaft zu schützen, denn bereits einige Jahre zuvor konnte ein amerikanisches Ärzteteam durch Publikmachung der Seuche der staatlichen Wirtschaft empfindliche Verluste zufügen.

Dennoch gelingt es Nagel bei einem nächtlichen Ausflug in das vom Militär abgeriegelte Hafenviertel, einem infizierten Soldaten Blut abzunehmen und daraus im Hotelzimmer den Impfstoff herzustellen.

Don Pedro, der lokale Patriarch, ist über die Unternehmungen der schwedischen Ärzte unterrichtet und plant eine List: Wohlwissend, dass Astrée und Nagel sich aus Schweden kennen und dass beide durch eine Art Romanze miteinander verbunden waren, lädt Don Pedro die Ärzte auf sein Anwesen zu einer großen, an einen Ball erinnernden, Veranstaltung ein.

Als Dr. Nagel Astrée wieder erkennt, erschrickt er über den Zustand seiner Jugendfreundin, die sich allerdings zunächst nichts anmerken lässt, im Laufe des Abends Heimweh und Einsamkeit sowie das auf Puerto Rico erlittene Leid jedoch nicht länger verbergen kann.

Unterdessen hat Don Pedro Leute damit beauftragt, in das Hotelzimmer der schwedischen Ärzte einzudringen, um den Impfstoff zu zerstören.

Als nach dem Vortrag des von Don Pedro so geliebten Liedes *La Habanera* durch Astrée (in puertoricanischer Tracht) der Herrscher am Fieber erkrankt, fällt er seinem eigenen Komplott zum Opfer und stirbt.

Nun endlich fällt der Bann von Astrée ab, der sie an die Insel fesselte.

Gemeinsam mit ihrem Sohn Juan und Sven, der sich dem Jungen gegenüber im Gegensatz zu Don Pedro besonders väterlich benimmt, kann die verlorene Tochter endlich die Reise in die mittlerweile so ersehnte „Heimat“ antreten.

In der Gegenüberstellung von „Heimat“ (Schweden) und Fremde (Puerto Rico) manifestiert sich der Grundkonflikt des Films, der sich auch in den antagonistischen Figurenkonstellationen widerspiegelt.

Don Pedro als Vertreter des als Hort des tödlichen Fiebers diagnostizierten Puerto Rico, der Armut, der Kriminalität, aber auch der ungezügelten erotischen Verlockung (Stierkampf) und der Exotik, steht in Dr. Nagel die Verkörperung der beherrschten, nordischen Zivilisation gegenüber.

In seiner Funktion als Arzt ist es Nagels Aufgabe, die Krankheit zu bekämpfen und den Sieg über die Laster zu erringen. Seine Sexualität ist geordnet und tritt nicht in Erscheinung, stattdessen vermag er dem kleinen Juan ein liebevoller Ersatzvater zu sein, der sich rührender um den Stiefsohn kümmert als es der leibliche je tat.

Rachel Palfreyman hat darauf hingewiesen, dass Edgar Reitz *La Habanera* durch Marias und Paulines Rezeptionsverhalten gegen den Strich liest.⁵⁰⁸ Dieser Betrachtungsweise möchte ich mich anschließen.

Palfreyman erkennt in Marias und Paulines Verhalten im Anschluss an den Kinoabend eine Lesart, die der durch den Film vorrangig vermittelten widerspricht. So orientieren sich die beiden Frauen nach ihrer Heimkehr in die dem Uhrmachergeschäft angeschlossene Wohnung, die Pauline mit ihrem Mann Robert Kröber und den Kindern Gabi und Robertchen bewohnt, mehr an den exotischen Aspekten des Films als an den auf die „Heimat“ und die Rückkehr der verlorenen Tochter bezogenen „nationalistischen“, die der Film in seiner Botschaft eindeutig favorisiert.

So wird die in *La Habanera* geschilderte fremde Welt Anknüpfungspunkt für Marias und Paulines eigene Sehnsüchte sowie für ein Gespräch über Träume und verpasste Chancen. Der Frauenabend wird bei einem Glas Wein fortgesetzt, während sich Pauline vor dem Spiegel schminkt und sogar die signifikante Frisur nachempfindet, die Zarah Leander in dem Ausschnitt des Films trägt, den die Kinoszene präsentierte.

⁵⁰⁸ Vgl. Palfreyman (2000: 54 ff.) / Vgl. auch Boa/Palfreyman (2000: 190ff.).

Während sie leise das titelgebende Lied singen⁵⁰⁹, bemerkt Maria: »Ach Paulin, da kann ich mich so richtig rindenke, wenn die Zarah Leander – aus Schweden kimmt die ja – wenn die sich in de Stierkämpfer verguckt. [...] Ach Paulin! Weißt du wat? Ich hätt die Courage und tät noch mal ganz neu anfangen. [...] Irgendwo weit weg in der Welt. Ja, so fühl ich mich.«

Und Pauline stimmt ihr zu: »Einmal im Leben nach Italien. Nach Venedig, Neapel und an der Gardasee. Aber weißte Maria, der Robert versteht dat nit. Der könnt doch wirklich emol vierzehn Tag lang dat Geschäft dem Gesellen überlassen. Aber nee, der denkt, dat geht nit ohne ihn.« Als Pauline kurz darauf das Zimmer verlässt und - in ein schwarzes Samtkleid gehüllt - zurückkehrt, stellt Maria bewundernd fest: »Ah, direkt wie die Zarah Leander siehste aus!«



Abbildung 21:
Original...



Abbildung 22:
... und intertextuelle Referenz in Heimat.

Indem die beiden Frauen mit ihren eigenen Sehnsüchten an den zuvor gesehenen Film und seine exotischen Aspekte anknüpfen, sich sogar ein bisschen in den Filmstar Zarah Leander zu verwandeln beginnen, gelingt es Reitz einerseits abermals auf die selektive Wahrnehmung und vor allem die Freiheit des Zuschauers im Umgang mit Filmen hinzuweisen, andererseits ist die Sequenz eine Liebeserklärung an die Macht des Kinos.

Später in der gleichen Episode tanzen Maria und Otto Wohlleben zu den Klängen des Liedes *Eine Frau wird nur schön durch die Liebe*, welches von Zarah Leander in einem Film von 1938 mit dem Titel *Heimat* gesungen wurde.

⁵⁰⁹ Der Text des Liedes lautet: »Allein bin ich in der Nacht, meine Seele wacht und lauscht. / Oh Herz, hörst du, wie es klingt, in den Palmen singt und rauscht. / Refrain: Der Wind hat mir ein Lied erzählt von einem Glück, unsagbar schön. Er weiß, was meinem Herzen fehlt, für wen es schlägt und glüht. Er weiß für wen. Komm, komm... Ach! / Der Wind hat mir ein Lied erzählt, von einem Herzen, das mir fehlt. / Am Meer stand ich abends oft und ich hab gehofft, auf was?! / Ich sah bunten Vögeln nach - ach, mein Glück zerbrach wie Glas. / Refrain: Der Wind hat mir ein Lied erzählt von einem Glück, unsagbar schön. Er weiß, was meinem Herzen fehlt, für wen es schlägt und glüht. Er weiß für wen. Komm, komm... Ach! / Der Wind hat mir ein Lied erzählt, von einem Herzen, das mir fehlt, der Wind...«

4.4.3 Intertextuelle Referenzen II: *Heimat* (1938)

Auch der zweite gemeinsame Kinobesuch in Simmern, der in *Heimat* dargestellt wird, ist ein Beispiel dafür, dass Edgar Reitz in der Reaktion seiner Figuren die filmische Botschaft gegen den Strich liest.⁵¹⁰

In der fünften Episode (*Auf und davon und zurück*) sind es allerdings nicht mehr nur Maria und Pauline, sondern gleich mehrere Pärchen (Otto Wohlleben und Maria, Robert Kröber und Pauline, der Uhrmachergeselle Rudolph Pollack und Lucies aus Berlin angereiste Freundin Martina) die sich diesmal *Heimat* von Carl Froehlich ansehen.

Abermals spielt darin Zarah Leander die weibliche Hauptrolle. Rachel Palfreyman hat darauf hingewiesen, dass der Film eine Art motivische Fortsetzung von *La Habanera* beinhaltet⁵¹¹: Die Sängerin Maddalena dall' Orto (Zarah Leander), die eigentlich Magda von Schwartz heißt, eine emanzipierte und selbstbestimmte, kosmopolitische und sehr erfolgreiche Frau, kehrt anlässlich mehrerer Konzerte in ihre „Heimat“, die herzogliche Residenzstadt Ilmingen, zurück, die sie vor mehreren Jahren verließ, da die restriktiven Grenzen der Kleinstadt ihren Entfaltungsdrang zu sehr einschränkten.

Als amerikanische Sängerin in dem vom Militär geprägten Provinzort nicht uneingeschränkt willkommen geheißen, stellt insbesondere das Wiedersehen mit ihrem Vater Leopold von Schwartz (Heinrich George) und ihrer Schwester Marie (Ruth Hellberg) Magda vor eine emotionale Herausforderung, war der Kontakt zwischen ihr und ihrer Familie doch bereits lange unterbrochen.

Magdas Vater gelingt es trotz eines sehr emotionalen Wiedersehens nicht vollkommen, seine Zweifel gegenüber der verlorenen Tochter auszuräumen, während ihre Schwester Marie, die kurz vor der Verlobung mit einem Leutnant namens Max von Wendlowsky steht, ihre Freude über die Heimkehr der Schwester nicht verbergen kann.

Das Wiedersehen der beiden wird als eine Art Regression in die Kindheit geschildert: Als Magda Marie entdeckt, nennt sie sie bei ihrem Spitznamen „Mietze“, um sich später mit ihr auf den Dachboden zurückzuziehen, wo die beiden Schwestern die traditionell auf einer Stange gelagerten Äpfel essen und in Kindheitserinnerungen schwelgen sowie Neuigkeiten über die bevorstehende Verlobung auszutauschen.⁵¹²

⁵¹⁰ Vgl. Fußnote 508.

⁵¹¹ Vgl. Palfreyman (2000: 54).

⁵¹² Diese Szene wird von Edgar Reitz explizit in der fünften Episode von *Heimat* (*Auf und davon und zurück*) zitiert. Dort geht Robert Kröber nach dem gemeinsamen Kinoabend in den Keller, um Wein zu holen. Im Keller der Familie Kröber lagern genau wie auf dem Dachboden der Familie von Schwartz in Froehlichs *Heimat* Äpfel auf einer Stange. Auf dieses Zitat hat Edgar Reitz (2008: 168) sogar ausdrücklich hingewiesen:

Als Magda am nächsten Tag zur Bank geht, um die für die Verlobung ihrer Schwester benötigte Kautions in Höhe von 60'000 Mark abzuheben, begegnet sie dort Bankdirektor von Keller, mit dem sie einige Jahre zuvor eine Affäre hatte, aus der sogar ein gemeinsames Kind stammt.

Der Skandal ist vorprogrammiert, denn in der von militärischer Doktrin und Adelsmoral geprägten Residenzstadt bedeutet ein uneheliches Kind nicht nur für Magda selbst, sondern auch für ihren Vater und ihre Schwester einen herben Ehrverlust, wodurch die Verlobung in Gefahr gerät. Als Magda – von von Keller quasi dazu gezwungen – ihrem Vater von dem Kind erzählt, zwingt der Patriarch wiederum seine Tochter, von Keller zu heiraten, um die Ehre und den guten Ruf der Familie zu retten.

Doch der fiese Bankdirektor und zukünftige Hofrat von Keller will Magda im Zuge einer Heirat dazu zwingen, ihren Beruf aufzugeben und die gemeinsame Tochter zu verstoßen. Ihrem ersten Impuls, die „Heimat“ unter diesen Umständen sofort wieder zu verlassen, widersteht Magda nach gutem Zureden durch Marie, die ihre Schwester davon überzeugen kann, zum Wohl der Familie und insbesondere zum Wohl ihres Vaters in Ilmingen zu bleiben.⁵¹³

Als sich Bankdirektor von Keller aufgrund einer Verstrickung in kriminelle Angelegenheiten und einer Verfolgung durch die Polizei das Leben nimmt, scheint es möglich, den Skandal zu verhindern und Magda einem Mann zu verheiraten, den sie liebt.

»In dem Froehlich-Film *Heimat* gibt es eine Szene, die mich so bewegt hat, dass ich sie gleichfalls zitierte. Zarah geht auf den Dachboden oder in den Keller, und da gibt es eine Stellage mit Äpfeln. In ihrem Elternhaus ist das ein geheimer Platz, wo man die Äpfel über die Wintermonate aufbewahrt. Sie nimmt einen Apfel und beißt hinein – ein Augenblick der Heimkehr in die Kindheit. Als Maria mit Otto Wohlleben eines Abends bei ihrer Schwägerin zu Besuch ist, macht Martina sächsische Quarkkeulchen zum Abendessen. Der Ehemann Robert, der Uhrmacher, geht in den Keller, um Wein zu holen, und steht vor dem Regal mit den Äpfelchen.«

⁵¹³ Der Dialog zwischen Magda und Marie sei hier auszugsweise wiedergegeben, da er in einer Schlüsselszene den Hauptkonflikt des Films deutlich macht: Marie: »Du darfst nicht fort!« / Magda: »Ich darf nicht bleiben, Marie. Ich kann nicht bleiben.« / Marie: »Früher, wenn wir etwas ausgefressen hatten, und der Vater rief uns in sein Zimmer, zum Generalappell, und ich hatte Angst davor, dann lachtest du mich aus. Und jetzt...« / Magda: »Ja, vielleicht bin ich feige. Aber ich würde zugrunde gehen, wenn ich hierbliebe. Hier, bei diesen Menschen. Es wäre das Ende für mich.« / Marie: »Dein Fortgehen wäre das Ende für uns alle!« / Magda: »Aber Marie, man darf mich nicht dazu zwingen alles fortzugeben: mein Glück und meine Kunst und das ganze Leben und wofür?! Für das, was man in Ilmingen Ehre nennt. Den sogenannten guten Ruf und ach, was weiß ich.« / Magda: »Für uns, Magda. Es geht nicht um mich. Es geht auch nicht um Max. Es geht um Papa! Du darfst ihn jetzt nicht allein lassen. Magda, wenn du ihn jetzt wieder verlässt, er würde sich was antun.« / Magda: »Nach mir fragst du nicht.« / Marie: »Ich finde es nicht so wichtig, was aus uns wird. Aus dir und aus mir. Aber es muss doch Ordnung sein.« Die Bitte an Magda, in der „Heimat“ zu bleiben, ist selbstverständlich nicht ganz uneigennützig: nur so ist es für Marie möglich, ihren Verlobten zu heiraten. Auffällig an dieser Szene erscheint mir außerdem die Aufforderung Maries, Magda möge in Ilmingen bleiben, mit dem Ziel, das Leben des Vaters nicht zu gefährden. Hier wird eine Parallele deutlich, die beispielsweise in *Grün ist die Heide* wieder auftauchen wird und auf die Gerhard Bliersbach in Zusammenhang mit dem deutschen Heimatfilm der Nachkriegszeit als eine Familienkonstellation aufmerksam macht, in der die „rekrutierten Kinder“ sich um ihre „bedürftigen“, partnerlosen Elternteile kümmern müssen. Auch Leopold von Schwartz ist ein partnerloser Vater. Die inzestuösen Anspielungen zwischen Magda und ihrem Vater in Szenen mit besonderer körperlicher Intimität sind offensichtlich.

Eine explizite Versöhnung zwischen Vater und Tochter kommt zwar nicht zustande, doch klingt der Film mit einer sakralen Szene aus, in der Magda die Matthäuspassion singt⁵¹⁴, während ihr Vater gerührt im Publikum sitzt. Überraschend kommt seine Enkeltochter hinzu und setzt sich zu ihm. Es scheint so, als habe sich der strenge Patriarch auf seine Tochter zubewegt.

Dieser Schluss bietet für mehrere Parteien eine Lösung an: Magda wird nicht gezwungen, mit von Keller eine Ehe einzugehen, und kann trotzdem heiraten, was ihren Vater vor Schande und Ehrverletzung bewahrt. Außerdem ist es möglich, dass Magda mit ihrer Tochter in der „Heimat“ lebt. Auch der Hochzeit ihrer Schwester Marie mit Max von Wendlowsky steht nun nichts mehr im Wege.

Der Film vermittelt weniger als beispielsweise *La Habanera* eine eindimensionale Perspektive auf den Heimatbegriff und etabliert stattdessen ein etwas differenzierteres Bild, dessen Botschaft letztlich zwar versöhnlich wirkt, aber dennoch ambivalent bleibt.

So wird in Froehlichs Film „Heimat“ zwar allgemein als deutsches Kulturgut gegen amerikanische Lasterhaftigkeit verteidigt, was besonders deutlich wird, als sich in einer der Ankunft der zu diesem Zeitpunkt noch als Maddalena dall’Orto für eine Amerikanerin gehaltenen verlorenen Tochter in Ilmingen vorausgehenden Szene mehrere Repräsentanten der Stadt dagegen aussprechen, dass eine amerikanische Sängerin die geplante Matthäuspassion singen soll. Die mehrheitliche Meinung wird vom Domorganisten Franz Heffterdingk (Paul Hörbiger) artikuliert: »Es handelt sich da um eine Amerikanerin. Für die Oper gut, aber zu Bach gehört doch eine deutsche Sängerin.«

Auch in einer späteren Szene, in der Magda, die ihre wahre Identität noch immer nicht preisgegeben hat, von Prinz Ludwig dazu aufgefordert wird, das Lied *Eine Frau wird nur schön durch die Liebe* zu singen, löst sie bei den versammelten Damen und Herren einerseits durch den imaginierten, emanzipierten, selbstbestimmten Lebenswandel der Sängerin, andererseits durch ihr tiefes Dekolleté, das im Gegensatz zu den hochgeschlossenen Kleidern der übrigen Frauen steht, Empörung aus.

Ihre Tätigkeit als Sängerin wird allgemein nicht als Beruf anerkannt und stattdessen als zwielichtiges und anrühiges Vergnügen diagnostiziert.⁵¹⁵

⁵¹⁴ Die zitierten Passagen lauten: »Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei.« / »Aber Jesus schrie abermals laut und verschied.« / »Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir, / Wenn ich den Tod soll leiden, so tritt du denn hierfür! / Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein, so reiß / Mich aus den Ängsten kraft deiner Angst und Pein!«

⁵¹⁵ Im weiteren Verlauf des Films ist Magda zunächst gezwungen sich zwischen der Ausübung ihrer Kunst und der „Heimat“ zu entscheiden, wobei am Ende des Films sogar beide Positionen vereint werden können. Dieser Dualismus ist auch in Reitz’ *Heimat* präsent. Die Figur des Hermann verlässt seine „Heimat“, den Hunsrück, um in München Komposition zu studieren.

Hier prallen die antagonistischen Positionen zwischen „Heimat“ (repräsentiert durch die vom Militär bestimmte Ordnung von Ilmingen und die an Idealen wie Ehre und dem guten Ruf orientierten Vorstellungen der Vertreter der Stadt) und Fremde (repräsentiert durch die vermeintlich lasterhafte und unstete Lebensweise, für welche die Figur der Magdalena von Schwartze steht), zwischen dem Eigenen und dem Anderen, aufeinander.

Dieser Antagonismus findet seine Entsprechung in den beiden Töchtern Leopold von Schwartzes:

Marie (ihr Name verweist auf die jungfräuliche Mutter Jesu) steht als gehorsame, brave und rechtschaffene Tochter für die Tugenden der „Heimat“, während Magda (der Name erinnert an die Hure Maria Magdalena) als erotische, emanzipierte Frau, welche die Männer verführt, die Laster der Fremde repräsentiert. Da sie in ihrer Funktion als treue Mutter jedoch auch redliche Charakterzüge verkörpert, ist es am Ende des Films möglich, die verlorene, sündige Tochter in die „Heimat“ zu re-integrieren.⁵¹⁶

In der letzten Szene vereint Carl Froehlich schließlich die verschiedenen Ebenen des Heimatbegriffs, die der Film bis dahin entwickelt hatte: „Heimat“ als (deutsches) Kulturgut, als verlorene Kindheit, als Familie und als Mütterlichkeit.⁵¹⁷

Anstatt die emanzipatorischen Aspekte der Frauenfigur Magda in Carl Froehlichs Films herauszustreichen und ihre Auswirkungen in den Handlungen seiner Figuren zu betonen, wird deutlich, dass Edgar Reitz auch diesen Kinobesuch gegen den Strich liest. Obwohl der Film einige Ambivalenzen aufweist und der Schluss Versöhnung in Aussicht stellt, liegt meines Erachtens auf dem in der Figur Magdas sich manifestierenden Drang nach persönlicher Freiheit und Selbstbestimmung der wesentliche Akzent.

Die Pärchen in Reitz' Film scheinen jedoch deutlicher von den versöhnenden, ordnenden Tendenzen des Films beeinflusst zu sein. Im Anschluss an den Kinobesuch kommen sich Maria und Otto sowie Martina und der Uhrmachergeselle Rudolph Pollack besonders nah. Bevor sie sich mit Rudolph in die Küche zurückzieht, um sächsische Quarkkeulchen zu machen, überrascht Martina die anderen Paare mit dem Bekenntnis, sie und Rudolph (dessen

Eine Vereinbarung zwischen „Heimat“ und Kunst scheint zunächst nicht möglich, wird aber in *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende* schließlich dennoch vollführt: Hier kehrt Hermann mit seiner Frau Clarissa, die ebenfalls Musikerin ist, in den Hunsrück zurück.

In der *Zweiten Heimat*, die das Thema als „Künstler-Entwicklungs-Filmroman“ durchgehend verhandelt, muss auch Clarissa sich zwischen den beiden Alternativen entscheiden. Sie wählt ebenfalls München, wo Hermann und sie einander begegnen. Der letzte Film der *Zweiten Heimat* trägt den Titel *Kunst oder Leben*.

⁵¹⁶ Bei genauerem Hinsehen ist auch in Reitz' *Heimat* eine ähnliche Figurenkonstellation zu identifizieren: Während die reine, asexuelle Mutterfigur Maria zur Personifikation der „Heimat“ wird, sieht sich Appolonia, die dunkelhaarige von den Dorfbewohnern als Zigeunermädchen ausgegrenzte geheimnisvolle, erotische „femme fatale“ (auch sie hat ein uneheliches Kind und macht die Männer verrückt) schon in der ersten Episode (*Fernweh*) des Filmromans dazu gezwungen, Schabbach zu verlassen. Vgl. Palfreyman (2000: 54 ff.).

⁵¹⁷ Vgl. Palfreyman (2000: 65).

Reaktion allerdings eher von Missfallen über Martinas Äußerung zeugt) hätten sich soeben in der Uhrmacherwerksatt unter der Standuhr verlobt.

Auch mit dieser Sequenz unterstreicht Edgar Reitz die freie Interpretationsfähigkeit der Figuren im Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Filmen. Indem er seinen Figuren einen freien Umgang mit der filmischen Vorlage gestattet, scheint er auch uns als Zuschauer diese Freiheit zuzugestehen und seinen Film als verschieden interpretierbar zur Disposition zu stellen.

Nachdem ich nun auf die selbstreflexiven bzw. selbstreferentiellen Aspekte des Films aufmerksam gemacht habe, mit denen es Reitz gelingt, die Produktion und Rezeption von Film kritisch zu reflektieren und zu thematisieren und auf den Unterschied zwischen authentischer und ästhetisch vermittelter Realität hinzuweisen, möchte ich nun dazu übergehen, weitere filmästhetische Strategien herauszuarbeiten, die in *Heimat* zur Anwendung kommen, um die Wahrnehmung des Zuschauers zu irritieren bzw. zu reflektieren.

In einem späteren Kapitel werde ich schließlich noch genau auf inhaltliche Kriterien zu sprechen kommen, die dazu beitragen, dass sich der Rezipient nicht vorbehaltlos mit der durch den Film präsentierten Welt identifizieren kann.

4.4.4 Weitere filmästhetische Strategien zur Irritation der Rezeption:

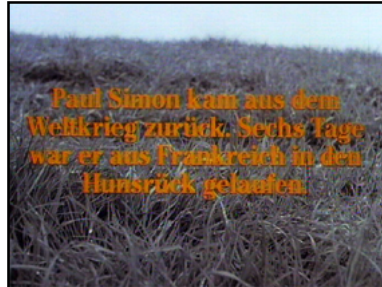
Blockierte Blicke, Rahmen, Spiegel

An mehreren Stellen wird in *Heimat*, jenseits der bereits erwähnten expliziten oder intertextuellen Hinweise darauf, dass es sich bei Filmen um Konstrukte handelt (wodurch der Akt der Wahrnehmung thematisiert wird), auf die das Geschehen aufzeichnende Kamera hingewiesen.

Anders als im klassischen Hollywoodfilm, dessen Figuren und Kameraeinstellungen die Anwesenheit des Apparats für gewöhnlich verschleiern, wird in *Heimat* durch blockierte Sichtfelder und Rahmungen, die sich absichtlich dem Blick des Zuschauers in den Weg stellen, die Anwesenheit einer beobachtenden Instanz hervorgehoben. Dadurch, dass unser Blick an manchen Stellen absichtlich behindert wird, sind wir gezwungen uns mit uns selbst als wahrnehmender Instanz auseinander zu setzen. Ein Blick auf den Anfang der ersten Episode (*Fernweh*) soll helfen, das Beschriebene zu verdeutlichen.⁵¹⁸

⁵¹⁸ Vgl. dz. Kaes (1987: 184 ff.).

Der Film beginnt nach der Einblendung des Titels mit einer Einstellung - gewissermaßen auf Höhe der „Graswurzelebene“ - die ein Stück Wiese zeigt. Über dem Bild wird in orangefarbener Schrift das Datum eingeblendet: »9. Mai 1919 ein Freitag«.



Abbildungen 23-25:

Jahreszahlen, Kommentare und Kapitel verweisen auf die elliptische Zeit und einen selektierenden Chronisten.

Eine zweite Einblendung folgt: »Paul Simon kam aus dem Weltkrieg zurück. Sechs Tage war er aus Frankreich in den Hunsrück gelaufen.« Durch den eingeblendeten Kommentar wird betont, dass die diegetische Welt, die uns über den Film vermittelt wird, Teil eines zusammenhängenden, größeren Kontinuums darstellt, wobei uns der Film lediglich Ausschnitte daraus präsentiert.

Der Kommentar verweist bereits hier auf eine übergeordnete anonyme Instanz, welche die Einteilung und Einordnung vorgenommen hat und bereitet uns auf die folgenden Momentaufnahmen aus der deutschen Geschichte vor, die nicht wie eine Chronik das gesamte Jahrhundert porträtieren, sondern lediglich eine bestimmte Auswahl an Ereignissen darstellen. Bereits an dieser Stelle, die einen konkreten, bewusst gewählten zeitlichen Anfangspunkt markiert, verweist der Film auf seine elliptische Zeitstruktur, die stark selektiv vorgeht und somit dem Modus menschlicher Wahrnehmung entspricht. Die nächste Einblendung (»1 Fernweh«) macht uns mit einer Einteilung in Kapitel vertraut, die von dem erwähnten unsichtbaren, anonymen Chronisten (später erfahren wir, dass dies womöglich Glasisch Karl sein könnte) vorgenommen wurde.

Nachdem wir mit dem erschöpften Paul Simon ein Stück des Weges gegangen sind, gelangen wir in sein Heimatdorf Schabbach, das wir nun mit seinen eigenen Augen sehen. Der Blick der subjektiven Kamera schweift über die Dorfstraßen. Daraufhin springt die Kamera zurück in eine autonome Perspektive und zeigt uns in einer der nächsten Einstellungen Pauls Abbild, das von Maria Wiegand (seiner späteren Frau) in der spiegelnden Fensterscheibe betrachtet wird. Erst dann blickt sie dem realen Paul hinterher.



*Abbildungen 26-28:
Gespiegelte und ungespiegelte
Blicke in Heimat.*

Diese Einstellungen, die den unmittelbaren Blick auf das Geschehen erst nach der Brechung durch Spiegel oder die Blockierung durch Rahmungen freigeben, sind insbesondere in der ersten *Heimat*-Episode häufig und fordern unsere Sehgewohnheiten heraus.



*Abbildungen 29 & 30:
Gerahmte Kader blockieren den Blick des
Zuschauers.*



*Abbildungen 31 & 32:
Lebendige Photos thematisieren explizit den
Vorgang der menschlichen Erinnerung und
machen auf die registrierende Apparatur
aufmerksam.*

Auch die Art und Weise, wie sich Figuren gegenüber der Kamera immer wieder aufstellen, betont – neben der bereits erwähnten Funktion, wonach die subjektive Perspektive durch die Kamera dem Blick Eduards entspricht - die Anwesenheit der das Geschehen registrierenden Apparatur. Der Zuschauer als ihr Verbündeter wird so zum Photographen und Voyeur in einer Person, zum Adressaten für den das Geschehen bestimmt ist und arrangiert wird.

So werden wir als Rezipienten durch den auf uns zurückgeworfenen Blick auf Film als Produkt eines künstlerischen Vorgangs aufmerksam, das in seiner Künstlichkeit eben nicht die „Realität“ sein kann.

Diese Beobachtungen gelten nicht allein für die „lebendigen Photographien“ – die Kamera bleibt statisch gegenüber der für sie arrangierten Szenerie und zeichnet auf, ohne wie bei einer tatsächlichen Photographie den Moment einzufrieren⁵¹⁹ - die Menschen ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit rücken. In gleicher Weise funktioniert die tableauartige Registrierung landschaftlicher Ausschnitte.

Aus dem auf den Zuschauer zurückgeworfenen Blick der Figuren ergibt sich jedoch noch ein weiterer Aspekt, da die Leinwand hierdurch einerseits als Spiegel, andererseits als Manifestation der unsichtbaren vierten Wand, vor der sich die Figuren exhibitionistisch präsentierten, identifiziert werden kann.

4.4.5 Farbwechsel

Ein weiteres filmästhetisches Mittel, welches sich in der gesamten *Heimat*-Trilogie manifestiert, sind die Wechsel zwischen Farb-, Sepia- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die kein zugrunde liegendes Muster erkennen lassen und somit über die gesamte Länge der Filme immer wieder – im positiven Sinne - irritierend wirken.

Timothy Garton Ash hat sich in seiner kritischen Rezension über *Heimat* in der *New York Review Of Books* 1985 über die Farbwechsel folgendermaßen geäußert:

»[...] When we reached 1945 I saw the point of it. For when you are shown the 1930s as a golden age of prosperity and excitement in the German countryside, when you are shown the Germans as victims of the war, then you inevitably find yourself asking: But what about the other side? What about Auschwitz? Where is the director's moral judgment? To which the color filters insistently reply: ‚Remember, remember, this is a film about what Germans remember. Some things they remember in full color. Some in sepia. Others they prefer to forget. Memory is selective. Memory is partial. Memory is amoral.‘⁵²⁰

⁵¹⁹ Möglicherweise ist dieses Verfahren, Photos mittels einer laufenden *Film*kamera herzustellen, und somit eben nicht „Bruchstücke der Realität“ zu produzieren, ein weiterer geschickter Hinweis darauf, wie unsere Erinnerung funktioniert. Scheinbar ist sie imstande, Erfahrungen zu speichern, doch führen diese ein Eigenleben, auf das der Mensch nur bedingt Einfluss nehmen kann.

⁵²⁰ Ash, Timothy Garton: *The Life Of Death*, in: *New York Review Of Books*, Number 20, 1985.

Seine Kritik weist bereits auf einen Punkt hin, den ich im nächsten Kapitel ausführlich thematisieren werde.

Die Schlussfolgerung, die Farbwechsel seien eine optische Metapher für die Erinnerungsfähigkeit des Menschen, erscheint mir plausibel, allerdings würde ich nicht behaupten, dass Edgar Reitz die selektive Erinnerung zur nachträglichen Entschuldigung der Unwissenheit über nationalsozialistische Verbrechen heranzieht, wie Timothy Garton Ash naheulegen scheint.

Die Farbwechsel mögen unter anderem eine optische Metapher für die menschliche Art sich zu erinnern sein, sie sind in einer Fernsehserie, als die *Heimat* vordergründig konzipiert war, darüber hinaus jedoch in erster Linie ein Störsignal, das die Wahrnehmung des Zuschauers ständig herausfordert und so verhindert, dass er sich an die Bilder gewöhnt. Stattdessen wird er zum Nachdenken angeregt. Nur so kann der Zuschauer hinter den Bildern seine eigene Erinnerung aktivieren.⁵²¹

Neben all diesen Überlegungen, sind die Farbwechsel sicherlich auch eine Hommage an die Geschichte des Kinos, denn »die Filmkunst ist in den entscheidenden zwei Dritteln ihrer hundertjährigen Geschichte schwarzweiß«⁵²².

So ist in der Abfolge von farbigen und schwarz-weißen Filmbildern die Geschichte der Filmkunst aufgehoben.

»Wer sich einfach der Betrachtung hingibt, wird bald spüren, dass die Bilder in verschiedenen Sprachen mit ihm sprechen, in der realistischen Sprache des Farbfilms oder in der Lichtsprache des Schwarzweißfilms.«⁵²³

Nachdem ich auf den letzten Seiten auf mehrere Strategien der Selbstreflexivität und Verfremdung aufmerksam gemacht habe, möchte ich an dieser Stelle ausdrücklich festhalten,

⁵²¹ Vgl. dz. Weyand, Armin: *Heimat: Eine Entfernung*. Ein Gespräch mit Edgar Reitz. Über den Hunsrück, seine verlassene Heimat, die Faschismus-Darstellung und den Farbwechsel, in *Frankfurter Rundschau* vom 20. Oktober 1984: »Das Fernsehen als Ganzes, das Programm also, beruht auf Gewohnheiten. Wenn ich nun dort, wo die Gewohnheit eigentlich entsteht, nämlich auf der Netzhaut der Augen, die Gewohnheit fortsetze, dann gelingt es mir überhaupt nicht, mich vom Programmfluss abzuheben. Die meisten Leute sehen ja nicht einen Filmbeitrag, sondern sehen das Programm als solches. Wenn ich mich dem echt konfrontieren will, bin ich verloren. Das Programm als Ganzes lässt sich durch kein eigenes Werk außer Gefecht setzen. Es hat einen Verdummungseffekt, bei dem die Sinne und der Verstand abgeschliffen werden. Es ist Dummheit in dem Sinne wie bei dem berühmten Beispiel mit der Schnecke. Die streckt ihre Fühler aus, das ist ein Zeichen für Leben, und wenn man mit einem Bleistift immer wieder dagegenstößt, zieht sie ihre Fühler immer wieder ein. Nach einer gewissen Zeit kommen sie nicht mehr heraus. Die Schnecke ist dumm geworden, denn sie hat ihre Intelligenz in den Fühlern. Die gesamte menschliche Wahrnehmungsweise, die ja viel komplexer ist, wird in einer ebenso komplexeren Art und Weise abgestumpft. Die Medien sind für mich der Bleistift, der unsere Sinne, wenn sie sich hervortrauen, wieder zurückstößt. Das verstehe ich als Verdummung, die durch das Programm als Ganzes bewirkt wird. Um etwas erzählen zu können, was die Intelligenz der Sinne – wenn dieser Begriff erlaubt ist – anspricht, brauche ich etwas, was den Programmfluss stört. Dazu gehört dieser Wechsel von Farbe zu Schwarzweiß.«

⁵²² Reitz (2004a: 174).

⁵²³ Reitz (2004b: 131).

dass *Heimat* dennoch ein hohes Identifikationspotential aufweist, an den sowohl der Erfolg der Filme, als auch die herbe Kritik, die ihnen entgegenschlug, anknüpfen.

4.5 Strategien der Identifikation

Meines Erachtens ist der hohe Authentizitätsgrad, den *Heimat* vermittelt, unauflöslich verbunden mit der konsequenten, der „oral history“ verpflichteten, Erzählperspektive, die der Film immer wieder über zahlreiche Mittel reflektiert, allerdings nie verlässt.

Das Drehen an Originalschauplätzen mit „Originaldarstellern“ (– „Experten des Alltags“ wie die Theatergruppe *Rimini Protokoll* die in ihren Inszenierungen auftretenden Laiendarsteller nennt -) die einen Ausschnitt ihrer persönlichen Erfahrung verkörpern, der Einsatz von Originalrequisiten und realem, konkreten Hunsrücker Dialekt kreiert eine ästhetisch vermittelte, reale und überprüfbare Erfahrung, vor deren Hintergrund der Zuschauer seine eigenen Erfahrungen und Erinnerungen in Gang setzt.

Die in den Filmen präsentierten Erinnerungsstücke, zum Beispiel Eduards Photos, die als Beweisstücke die Existenz des Geschehenen zu belegen beabsichtigen und die sich aus der Struktur des chronikartigen Filmromans ergebende epische Breite eines fiktionalen deutschen Jahrhunderts in der Erzählung, die in der filmischen Epik langer, ruhiger und suggestiver (und bisweilen subjektiver) Einstellungen ihre formale Entsprechung findet, suggerieren die Echtheit des Gezeigten und vermindern die Distanz zwischen dem Zuschauer und dem filmischem Produkt auf der Leinwand.

Hinzu kommt ein Aspekt, den Edgar Reitz in unserem gemeinsamen Gespräch als „Erzählstrom“ bezeichnete, auf den sich die Aufmerksamkeit sowohl des Erzählers wie des Zuhörers/Zuschauers – dem Blick ins Feuer gleich – richte.

Dieser Erzählstrom markiert – wie ich bereits in der Einleitung betont habe – einen uralten, archaischen, imaginären „Zeit-Raum“, der uns in einem vor-intellektuellen Zustand teilhaben lässt an den großen, unsterblichen Erzählungen der Menschen.

Mit seinen Filmen gelingt es Reitz immer wieder, diesen Erzählstrom anzuzapfen und er ermöglicht es gleichzeitig dem Zuschauer, daran teilzuhaben – Edgar Reitz gewährt uns den Blick ins Feuer, der ein Gemeinschaftsgefühl auslöst, das wohlbemerkt nichts zu tun hat mit irgendwelchen nationalistischen oder revanchistischen, deutschtümelnden Tendenzen, sondern sich vielmehr auf die Kulturfähigkeit des Menschen bezieht.

So ist es dem Rezipienten möglich, die präsentierte Erfahrung als eine reale und nicht mehr als Kunstprodukt wahrzunehmen und am geschilderten Leben der Figuren als Realität

teilzunehmen. Im Idealfall ergibt sich aus der Betrachtung der Filme eine Symbiose aus dem filmischen Produkt und der Phantasie und Erfahrung des Zuschauers, die es dennoch möglich macht, eine kritische Distanz zum Geschehen auf der Leinwand einzunehmen.

Edgar Reitz erinnert sich an diese durch *Heimat* ausgelöste magische Verwobenheit zwischen Realität und Fiktion im Zusammenhang mit dem letzten Drehtag und der Verabschiedung aller an der Produktion Beteiligten:

»Ich stand in der Gastwirtschaft mit dem damals noch lebenden Rudi Molz⁵²⁴ [...] am Fenster. Wir schauten hinaus auf die Straße und sahen, wie die Schauspieler sich verabschiedeten. Sie waren für die letzte Szene alle noch einmal in den Hunsrück gekommen, das gesamte Darsteller-Ensemble, und hatten mitgefeiert. Nachdem sie ihren Rausch ausgeschlafen hatten, gegen Mittag, fuhren alle weg und winkten noch einmal. Und Rudi Molz sagte: Jetzt sind sie wie die Toten auf dem Friedhof, wir können uns an sie erinnern, aber wir werden nie sicher sein, ob wir sie nur in einem Film gesehen haben, oder ob es sie wirklich gab ... [...] Sein Satz hat mich immer wieder beschäftigt. Er enthält die Frage nach der Realität der Personen. [...] Die Personen wirken über das Werk hinaus, haben eigentlich keine zeitliche Grenze mehr, obwohl die Realität, als deren Teil sie abgebildet wurden, längst vergangen ist.«⁵²⁵

Heimat ist ein ständiges Oszillieren zwischen den beschriebenen Mechanismen der Identifikation und Distanzierung.

Beide Aspekte sind auffällige, grundlegende Momente, die Wirkung und Rezeption der Filme begleiten und unauflöslich mit dem filmischen Produkt verbunden sind. Deshalb erscheint es mir umso verwunderlicher, dass sowohl die Reaktionen des Publikums, als auch große Teile der Kritik, sich für einen der beiden Aspekte entschieden und mehr an die authentisch-nostalgisch-realistische als an die kritische Dimension von *Heimat* anknüpften.

4.6 Die Präsentation des Faschismus und die Thematisierung des Holocaust in *Heimat*

Neben einigen anderen Punkten, die ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch eingehend diskutieren werde, haben zahlreiche Kritiker im Hinblick auf *Heimat* immer wieder die Art und Weise kritisiert, in welcher Reitz den Nationalsozialismus und den Holocaust thematisiert bzw. nicht thematisiert.⁵²⁶

⁵²⁴ Rudi Molz ist der Sohn von Gustav Molz, einem Gastwirt aus Woppenroth, den Reitz in den *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* porträtierte und dessen Tod er als ein besonders berührendes Ereignis in seinem Produktionstagebuch beschreibt. Vgl. Reitz (2004a: 40ff.).

⁵²⁵ Koebner/Koch (2008: 164f.). / Die Frage nach der Realität der Figuren drängt sich einem tatsächlich auf. Nachdem ich im Herbst 2009 anlässlich des 25. Geburtstages von *Heimat* in Simmern auf dem Hunsrück die Filme an einem Stück auf der Leinwand sah, begab ich mich auf den Friedhof von Sargenroth. Dort sind die Gräber der Filmfiguren inmitten tatsächlicher Grabstätten zu betrachten. Die Magie des Kinos habe ich selten so sensorisch empfunden wie in dieser Nacht, noch immer angeschlossen an den nicht versiegenden Erzählstrom.

⁵²⁶ Rachel Palfreyman (2000: 94) hat die spezifischen Standpunkte der Kritik folgendermaßen zusammengefasst: »Reitz's film is revisionist. It can be located within the context of the historians' dispute as a right-wing text.

Bisweilen entzogen sich die Reaktionen auf den Film dabei einer genauen, ganzheitlichen Analyse, die nicht nur auf Teilaspekte des Produkts abzielt, oder verkannten bewusst die Intentionen des Filmemachers, um *Heimat* in seiner Gesamtheit als reaktionär zu verurteilen.

So griff beispielsweise Gertrud Koch in einer Diskussion mit Friedrich P. Kahlenberg, Klaus Kreimeier und Heide Schlüpmann⁵²⁷ Reitz' Konzept einer „Alltagsgeschichte unterhalb historischer Großbewegungen“ im Sinne der „oral history“ an, da diese Perspektive auf Geschichte »sehr stark mit Ausblendungen arbeitet«⁵²⁸, ohne zu registrieren, dass Reitz die Reflexion derartiger Erfahrungen stets mitliefert.

Koch anerkennt diese Aspekte des Films nicht und sieht sich stattdessen mit »Bewusstseinsrekonstruktionen, die die alten Lücken reproduzieren«⁵²⁹ konfrontiert; »das sind in der Tat die Pseudoerfahrungen und Pseudobearbeitungen von Geschichte, die ja sehr signifikant für die Nachkriegszeit in der BRD gewesen sind«⁵³⁰ und statt Auseinandersetzung mit Geschichte ihre Verdrängung bevorzugen.

Auch Heide Schlüpmann sind die selbstreflexiven und selbstreferentiellen Standpunkte des Films nicht aufgefallen, wenn sie die Forderung aufstellt, »gleichzeitig auch mitgeteilt [zu] kriegen, dass das ein beschränktes Bewusstsein ist und dass andere Horizonte da sind, die der Film schon noch mitdenkt«⁵³¹.

Sie vermisst eine durch den Film vermittelte »hintergründige Fragehaltung«⁵³², welche sich auf »die Erfahrung der Zeit des Nationalsozialismus gegenüber dem, was wir ‚abstrakt‘ wissen«⁵³³ bezieht und darüber hinaus ein »Moment der Distanz zu dem im Film beschriebenen Bewusstsein der Leute«⁵³⁴, das auf die Ungeheuerlichkeit dessen aufmerksam

Whether this is intentional or unintentional. It allows a comfortable identification with Germany by ignoring the narrative of the Holocaust and concentrating on rural innocents and the banal. [...] The techniques of realism Reitz uses are particularly worrying for a number of critics: the use of still photography, the epic narrative style, the return to what is perceived as a conservative cinematic idiom bearing striking similarities to the *Heimat* films of the 1950s. Secondly, the figuration is held dubious, especially an overly sympathetic rendering of the central characters, the negative representation of *Weggeher* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] and the conservative representations of women. Thirdly, its attempt, to renegotiate the term ‚Heimat‘ is doomed because the concept is irrevocably rooted in racism and xenophobia. Fourthly, and perhaps most importantly, the Holocaust is completely absent.«

⁵²⁷ Vgl. Kahlenberg, Friedrich P./Koch, Gertrud/Kreimeier, Klaus/Schlüpmann, Heide: „Deswegen waren unsere Muttis so sympathische Hühner“ Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann, in: *Frauen und Film*, Heft 38, 1985, S. 96-106.

⁵²⁸ Ebenda (96).

⁵²⁹ Ebenda (97).

⁵³⁰ Ebenda.

⁵³¹ Ebenda.

⁵³² Ebenda (99).

⁵³³ Ebenda.

⁵³⁴ Ebenda.

macht, dass die Alltagserfahrung der Figuren »auch weiterläuft, während sehr viel vernichtet wird«⁵³⁵.

In diesem Sinne thematisiere der Film in der Darstellung einer Alltagsrealität die Alltäglichkeit des Faschismus nicht deutlich genug mit.

In ähnlicher Weise vermisst Gertrud Koch »eine auf der ästhetischen Dimension eingezogene kritische Distanz zu den Figuren«⁵³⁶. Durch die realistische Erzählhaltung suggeriere der Film, dass das, was erzählt wird, wahr sei, und zwar ungebrochen.

Diesen Eindruck unterstütze die Verwendung der Photographien und die Chronistenrolle des Glasisch Karl, der demiurgenhaft als »allwissender Erzähler«⁵³⁷ auftrete.⁵³⁸

Abgesehen von filmästhetischen Strategien, die dazu dienen, die vorherrschende realistische Perspektive des Films zu durchbrechen und die Wahrnehmung des Zuschauers zu irritieren, und auf die ich auf den letzten Seiten aufmerksam gemacht habe, sind durchaus auch auf der Figurenebene Gegenpositionen festzustellen, die entweder auf der Handlungsebene filmimmanent Konflikte herausfordern oder in der Transzendenz des Films auf die Ablehnung seitens des Zuschauers treffen.

Diese Tendenzen scheinen Koch und Schlüpmann entweder tatsächlich nicht zu bemerken oder wissentlich auszublenken.

Allerdings stimme ich Koch und Schlüpmann in einem Kritikpunkt zu, der sich auf die erste explizite Thematisierung des Faschismus bezieht. Es handelt sich dabei um die Suggestion, der Faschismus sei ein Produkt der Großstädte.

Nachdem Mathias Simon, der Dorfschmied und Eduards, Paulines und Pauls Vater, eine Wiese verkauft hat, steht endlich genug Geld zur Verfügung, um die medizinische Versorgung Eduards, der bereits seit längerem an einer Lungenkrankheit laboriert, zu gewährleisten. Die Operation ist allerdings nur in Berlin möglich.

Der Film verlässt in der zweiten Episode (*Die Mitte der Welt*) Schabbach nach einer kurzen Szene, in der Paul in New York gezeigt wird, zum ersten Mal für eine längere (in Farbe geschilderte) Sequenz und führt uns in die Hauptstadt.

⁵³⁵ Ebenda.

⁵³⁶ Ebenda (101).

⁵³⁷ Ebenda (106).

⁵³⁸ Vgl. Fußnote 500. /

Wie bereits weiter oben angesprochen irrt sich Gertrud Koch meines Erachtens in diesem Punkt, wenn sie Glasisch Karl als allwissenden Erzähler, der in »die verborgenen Zimmer und Fenster« sehen kann, bezeichnet. Wie Rachel Palfreyman zurecht bemerkt (vgl. 2000: 97), scheint Koch bei ihrer Feststellung Glasischs Außenseiterrolle im Dorf zu vernachlässigen, die u.a. auf seine durch einen Gasangriff im Ersten Weltkrieg entstellten Hände zurückzuführen ist. Durch seine „Grindfinger“, deren Makel die Schabbacher allmählich auf seine gesamte Erscheinung übertragen, ist er immer wieder Zielscheibe für das Gespött und die Vorurteile der Dorfbewohner, insbesondere Alois Wiegands. Nach Palfreyman dient Glasisch Karls Erzählerrolle vielmehr dazu, die Wichtigkeit des Außenseiters in *Heimat* zu betonen. Dem stimme ich zu.

Hier scheint Eduard im Zuge eines Abendspaziergangs zufällig an einer Art Privat-Bordell vorbei zu kommen und wird von einigen auf dem Balkon stehenden Prostituierten dazu aufgefordert, einzutreten. Nach anfänglicher Skepsis begibt sich der in einen schicken Anzug gekleidete Eduard in die Wohnung.

Während einige anwesende Herren mit nationalsozialistischen Abzeichen über die Linie der Partei sprechen, interessiert sich Eduard offensichtlich mehr für die Reize der Damen.

Sowohl er als auch seine spätere Frau Lucie, die er hier kennenlernt, werden als politisch uninteressiert eingeführt. Lucie spricht mit Blick auf die nationalsozialistischen Freier von »Ratten und Schmeißfliegen, mit eenem Wort: Plebs« und stellt fest: »Also, ick kann dat ja schon gar nicht mehr hören. Seit drei Monaten geht et hier jeden Abend um nischt anderes als um...«

Von den lästigen und ermüdenden Monologen über den Nationalsozialismus gelangweilt (Lucie hat sich unterdessen eine »Elefantenhaut« zugelegt), machen sich die beiden auf, um Frikadellen kaufen zu gehen. Die nächste Szene zeigt uns das Pärchen in Eduards kleiner Berliner Wohnung. Nachdem sie offensichtlich gerade miteinander geschlafen haben, liegen beide erschöpft auf Eduards Bett, während draußen vor dem Brandenburger Tor unter »Sieg Heil«-Rufen die Nazis aufmarschieren.

»Und dann geht es sehr schnell, dass Eduard und Lucy in den Hunsrück fahren. Kurz, das Paar hat sich gebildet. Innerhalb dieser Folge von 90 Minuten wird gezeigt, die kommen an im Haus der Eltern, die Lucy erfährt, dass Eduard im Grunde aus ärmlichen Verhältnissen kommt. Sie liegen wieder im Bett, die Lucy verführt ihn, hat ihren Kopf unter seinem Nachthemd, ihm ist es peinlich, er sagt: ‚die Eltern‘ und ‚sei doch still!‘.

Und während sie ihn noch sexuell verführt, klärt sie ihn darüber auf, dass sie meint, dass nun Karriere gemacht werden muss, und das kann nur eine politische Karriere sein. Dann gibt es noch eine sehr merkwürdige Einstellung, wo sie mit groß ins Bild gerückten nackten Brüsten diesen Eduard aufs äußerste bedrängt und bedroht. Kurze Zeit später ist Eduard in Uniform mit Hakenkreuz.«⁵³⁹

Diese Assoziations- bzw. Kausalkette, die durch den Film vermittelt wird – der Faschismus wird aus dem Bordell Berlin, dem Ort der Dekadenz⁵⁴⁰ in den Hunsrück gebracht – scheint mir tatsächlich eine problematische Folgerung zu sein.

Ein weiteres filmisches Motiv in der gleichen Episode, auf das Gertrud Koch ebenfalls aufmerksam gemacht hat, scheint eine ähnliche Botschaft vermitteln zu wollen: Großmutter Katharina Simon ist aus dem Hunsrück zur Geburtstagsfeier ihres Bruders ins Ruhrgebiet gefahren.

⁵³⁹ Kahlenberg/Koch/Kreimeier/Schlüpmann (1985: 100).

⁵⁴⁰ Vgl. Hoberman (1985: 9f.): »Reitz's identification of Nazis with urban decadence and modern industry is disquietingly reminiscent of the Nazi's typing of Jews. Indeed, the notion of Nazism as a bacillus contracted in Berlin is particularly offensive, considering, that the capital was the most anti-Nazi area of the Reich.«

Als am nächsten Morgen ihr Neffe Fritz von der Gestapo abgeholt wird und als Kommunist zur Umschulung nach Mülheim ins Konzentrationslager deportiert wird, macht sie sich mit ihrer Großnichte Lotti zurück auf den Weg nach Schabbach.

Kurz nach ihrer Rückkehr bricht dort die Diphtherie aus. Über die neu installierten Telegraphenleitungen wird die Kunde weitergegeben.

Meines Erachtens erkennt Gertrud Koch auch darin zurecht eine »sehr alte Metapher, Faschismus als die ansteckende Krankheit, die aus den Städten kommt, aus der Ferne, über die langen Leitungen«⁵⁴¹.

Eine ähnliche Deutung legt die erzähltechnische Gestaltung einer Szene in der dritten Episode (*Weihnacht wie noch nie*) nahe: Während die Dorfbewohner sich in der Kirche Schabbachs versammelt haben, um gemeinsam die Weihnachtsmesse zu erleben, ist einzig Alois Wiegand zu Hause geblieben, um sich eine Propagandaschallplatte anzuhören, die den nationalsozialistischen Weihnachtssegen verkündet. Werner Barg bemerkt dazu:

»Wort und Bild sind in dieser Schnittfolge nicht nur kontrastiv angelegt [...]; die Verknüpfung des offiziellen Propaganda-Tons im *Off* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] mit einer Perspektive der Kamera, die von außen in die Häuser schaut, in denen die Dorfbewohner ein harmonisches Weihnachtsfest vorbereiten, lässt sich als ästhetische Andeutung verstehen, dass die ‚große Politik‘ den Menschen stets *äußerlich* [Hervorhebung im Original; D.B.B.] bleibt: die politischen Systeme kommen und gehen, die Suche des Menschen nach Glück und Harmonie aber bleibt bestehen.«⁵⁴²

Aufgrund der beschriebenen (bildlichen) Metaphern drängt sich die Vermutung auf, dass für Edgar Reitz tatsächlich keine ursächliche Verbindung zwischen der Entstehung des Faschismus und der ländlichen Bevölkerung des Hunsrück besteht und dass der Nationalsozialismus etwas aus den Städten Importiertes darstellt.

Diese These müsste im Hinblick auf ihren historischen Wahrheitsgehalt genauer überprüft werden.

Die Verstrickung der Schabbacher in das faschistische System - und ihre aktive Beteiligung daran - thematisiert der Film hingegen deutlich.

So sind wir am 30. Januar 1933 Zeuge eines Fackelaufmarsches der Nationalsozialisten in Simmern, die von vielen Dorfbewohnern unter Jubel begrüßt werden, während Robert Kröber in ihnen lediglich »lauter Nixkönner in Uniform« erkennt.

Abgesehen von Wilfried und seinem Vater Alois Wiegand vermeidet es Reitz jedoch, eindeutige, überzeugte Anhänger der nationalsozialistischen Bewegung im dörflichen Umfeld zu identifizieren.

⁵⁴¹ Kahlenberg/Koch/Kreimeier/Schlüpmann (1985: 100).

⁵⁴² Barg (1996: 301).

Während Vater Wiegand zwar ein strammer Verehrer der Nazis ist, und die Grundsätze der NSDAP zu verteidigen scheint, wird seine Haltung jedoch mehr durch einen spezifischen „Pionier-Willen“ motiviert, als durch tatsächliche Internalisierung des ideologischen Programms. So wie er als erster Schabbacher ein Motorrad, Radio, oder Auto besaß, so lässt er sich als erster ein Hitlerbärtchen wachsen.

Sein Sohn Wilfried (Marias Bruder), bereits als Junge Mitglied der HJ, wird Reichsbauernführer und gerät bisweilen etwas gar zu sehr zur Parodie eines glühenden Nazis. Die alte Katharina Simon ist die einzige, die ihm und seinen radikalen Ansichten entgegentritt. Ansonsten wird Wilfried, der bezeichnenderweise nach dem Krieg als Landwirt mit Pestiziden zur Ungeziefervernichtung experimentiert, genau wie sein Vater von der Dorfgemeinschaft wenig ernst genommen.

Die meisten Schabbacher sind entweder unpolitische Mitläufer wie Eduard, der lediglich durch seine Frau Lucie, die immer »wat zum Loofen« bringen will, in die Partei gedrängt wird⁵⁴³, und der mehr Interesse für die Photographie als für sein Bürgermeisteramt in Raunen aufbringt, oder Opportunisten, die aufgrund ökonomischer Interessen vom wirtschaftlichen Aufschwung im Dritten Reich profitieren.

Ein Beispiel dafür ist Robert Kröber, der zu günstigen Konditionen in den Besitz des Hauses gelangt, in dem sich sein Uhrmachergeschäft befindet. Dem Juden, dem es gehörte und dem bereits in der ersten Episode (*Fernweh*) mehrere Männer die Fensterscheiben einwarfen, »geht's jetzt nimmer so gut«, weiß er zu berichten.

Und auch mit den SS-Symbolen nachempfundenen Totenkopfringen, die sich 1938 beim Bau der Reichshöhenstraße an die aus Ostdeutschland kommenden Arbeiter besonders leicht verkaufen lassen, macht er ein gutes Geschäft, das seinen Übergang vom Uhrmacher zum Schmuckhändler einleitet.

Auch Eduard und Lucie profitieren vom Nationalsozialismus, denn die Enteignung der Mainzer »Judenbank«, die den Bau ihrer Villa finanzierte, befreit sie von den Schulden.

Reitz präsentiert ein Faschismusbild, das, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, weniger ideologisch als psychologisch motiviert ist.

Wenn die Schabbacher Faschisten waren und vom Nationalsozialismus profitierten, so scheint die Botschaft zu lauten, dann geschah dies nicht aus politischer Überzeugung oder gar antisemitischer Motivation, sondern aus rein egoistischen Motiven und ökonomischen

⁵⁴³ Rachel Palfreyman (2000: 106) macht auf eine interessante Parallele zwischen *Heimat* und *Holocaust* aufmerksam: »It is interesting to consider that both *Holocaust* which Reitz hated so much, and *Heimat* contain the motif of the poor weak man pushed further into Nazism by a greedy and snobbish wife. This motif goes back to a well-worn misogynist trope of the ambitious Lady Macbeth who directs her reluctant man into horrible crimes.«

Interessen. Nach dem Krieg legen sie ihre Uniformen wieder ab und werden nahtlos in das System der BRD integriert. Da sie – abgesehen von Wilfried Wiegand, der nicht rehabilitiert wird - nie aus Überzeugung den Faschismus unterstützten, bedürfen sie auch keiner Entnazifizierungsmaßnahmen.

Eine tatsächlich rassistisch motivierte Vertreibung aus Schabbach findet allerdings in *Heimat* statt und wird an Appolonia verdeutlicht. Diese von den übrigen Dorfbewohnern als Zigeunerin ausgegrenzte Frauenfigur, die darüber hinaus als Symbol der erotischen Frau eine Art Gegenpol zu Maria darstellt, wird immer wieder Opfer von Denunziationen oder sexuellen Übergriffversuchen durch die Dorfbewohner.

In der ersten Episode (*Fernweh*), an deren Ende sie Schabbach verlässt, vertraut sich Appolonia ihrer Freundin Maria mit den folgenden Worten an: »Seit drei Jahr geht dat jetzt schon. Die schwätze und schwätze und mache böse Sprüch hinter mei her. Ich rackere mich hier zu Tod und die gönne mir noch nit amol an freundliche Gruß.«

Paul Simon ist der einzige, der sie verteidigt und „menschlich“ behandelt. Als sich die beiden etwas später in der gleichen Folge in Bacharach begegnen, wo Paul eine Batterie für das geplante Radio kauft, und sie unerkant in Ruhe mit ihrem unehelichen Kind spazieren gehen kann, offenbart sie sich auch ihm und erzählt von den Sprüchen der Schabbacher, die sich auf das Kind beziehen. »Dat is nit alles, der Jakob, der Wirt, der gibt mir kei Geld mehr für mei Arbeit. Der sagt, ich könnt froh sin, dat ich mei Stellung nit verlier. Und ich mach mei Arbeit so gut wie früher. Überall rufe se mir Franzosehur hinterher. In der Kirch hon se mir amol de Stuhl unterm Hintern weggezogen. Eine Hex soll ich außerdem auch noch sein – wegen meine schwarze Haar. Und ich hätt dem Wegrands Helmut⁵⁴⁴ sein Andenke in de Dreck gezege. [...] Siebzehn Jahr war ich alt, jetzt sin ich zwanzig! Soll ich ewig dafür büße, dat Kriesch gewese ist?! Jetzt sagen se ich hätt mei Kind in die Jauchegrub geschmissee, nur weil ich's ihne net zeige will. E bees Dorf is dat, all die beese Leut.«

Appolonia wird nicht mehr nach Schabbach zurückkehren, doch Paul, der sich von ihr angezogen fühlt und den Appolonia als etwas Besonderes betrachtet (»Du bist sowieso anners wie die Leut im Dorf.«), traut sich trotz ihrer Aufforderung noch nicht, Schabbach ebenfalls den Rücken zu kehren. Dass der Holocaust – von sehr wenigen Anspielungen abgesehen⁵⁴⁵ –

⁵⁴⁴ Korrekterweise müsste es „Legrands Helmut“ heißen.

⁵⁴⁵ Reitz (2004a: 196) selbst spricht von dem Haus der Kröbers, das einem Juden gehörte. Außerdem erwähnt er Otto Wohlleben, der aus der Wehrmacht ausgeschlossen wurde, weil seine Mutter Jüdin war. »Als Halbjude verliert er seine Ingenieursstelle und wird zum Bombenentschärfen abkommandiert – ein Himmelfahrtskommando.« Dass Otto Wohlleben nicht abkommandiert wird, sondern sich freiwillig dazu entschließt, weil er offensichtlich nach der Trennung von Maria nicht mehr leben möchte, äußert Wohlleben in der nächtlichen Szene, die seinem Tod beim Entschärfen einer Bombe am nächsten Morgen vorausgeht: »Ich hab nicht mehr leben wollen damals. Weißt du, dass ich mich deshalb zum Sprengkommando gemeldet hab?«

in seinem Film nicht thematisiert wird, wurde Edgar Reitz von vielen Kritikern, die in *Heimat* aus den erwähnten Gründen einen Gegenentwurf zu *Holocaust* erblickten, immer wieder vorgeworfen.

Edgar Reitz hat sich an mehreren Stellen dazu geäußert. In einem längeren Interview mit Michael Töteberg spricht er beispielsweise davon, dass »das Schicksal der Juden im Dritten Reich [...] nicht Thema des Films [sei], und [er sich] weigerte [...], nur um solchen Angriffen von vorneherein zu begegnen, einen >Pflichtjuden< (wie es ihn in fast jeder Fernsehspiel-Produktion gibt, die diesen Zeitabschnitt behandelt) in die Geschichte einzubauen. Deutschland ist ein Buch mit herausgerissenen Seiten, es fehlt ein ganzes Kapitel. Meine Mutter hat immer gesagt, das war eine verlorene Zeit: Als Hitler an die Macht kam, war sie 22 Jahre alt, bei Kriegsende 35. Deswegen war es für mich viel wichtiger, den Nationalsozialismus der kleinen Leute zu schildern.«⁵⁴⁶

Eine ähnliche Stellungnahme findet sich auch in einem Interview mit Heike Hurst, das Edgar Reitz in Paris gab:

»Die Frage der Juden und des Nationalsozialismus ist eine Thematik, zu der unendlich viel erzählt worden ist, und in dem Moment, wo ich mich auf dieses Terrain begeben hätte, hätte die Geschichte eine andere Wendung genommen.«⁵⁴⁷

Gertrud Koch bemerkte daraufhin, dass mit dieser Äußerung »das Problem umrissen [sei], dass nämlich, um den Mythos Heimat erzählen zu können, das Trauma Auschwitz aus der Geschichte ausgeklammert werden muss.«⁵⁴⁸

Und Saul Friedländer, der in vielen Essays und Büchern das Verhältnis von Geschichte und Erinnerung thematisierte und zu Beginn der 1980er einen erschreckenden Umgang mit der deutschen Geschichte konstatierte, stellte in der *Zeit* vom 8. Februar 1985 in konkretem Bezug auf *Heimat* die eindeutig rhetorische Frage, »ob das Verschleiern der Greuelthaten und die Akzentverschiebung in der Bedeutung der Dinge und Werte nicht eine bedenkliche Etappe

Eine der wenigen expliziten Anspielungen auf den Holocaust ereignet sich im Anschluss an die Ferntrauung (1943, sechste Episode, *Heimatfront*) in der Villa von Lucie und Eduard. Während eines klassischen Kammerkonzerts erwähnt Wilfried gegenüber zwei offensichtlichen Parteigenossen die „Endlösung“: »Die Endlösung wird radikal und gnadenlos durchgeführt. Das darf ich Ihnen gar nicht sagen – aber unter uns, wir wissens doch alle. Alle in den Schornstein.« Daraufhin schaltet sich Pauline fragend in das Gespräch ein: »Dat versteh ich nicht, Wilfried. Wat heißt in den Schornstein?« / Wilfried: »Pauline, die Juden meine ich.« / Pauline, sichtlich erschrocken: »Ach komm, geh Wilfried.« / Wilfried: »Also hier bei den Kindern kann ich dir dat jetzt net näher erkläre.« Als daraufhin Paulines Sohn Robertchen nachfragt, »Mama, wer geht in den Schornstein?«, beschwichtigt sie ihn: »Sei ruhig, Robertchen.«

⁵⁴⁶ Reitz (2004a: 196f.).

⁵⁴⁷ Hurst, Heike zit. nach: Koch (1985: 107).

⁵⁴⁸ Koch (1985: 107).

darstellen auf dem Weg der Ausmerzungen der grauenhaftesten Erscheinungen der braunen Jahre«⁵⁴⁹.

Auch Anton Kaes erblickt in *Heimat* eine »unpolitische, ohne Zweifel verharmlosende Einstellung des Films gegenüber nationalsozialistischer Machtausübung«⁵⁵⁰.

Der aus der filmischen Darstellung resultierenden »Gefahr der >Umschreibung< der Geschichte, derzufolge die >einfachen Deutschen< als letztlich unschuldige Opfer eines von den sogenannten >Nazi-Verbrechern< begangenen Unrechts erschienen«⁵⁵¹ sei sich Reitz gewiss bewusst gewesen. Kaes schließt sich Kochs Kritik an *Heimat* an und konstatiert in ähnlicher Weise wie sie, dass »der Holocaust [...] die positiv besetzte Vorstellung gesprengt, sie zunichte gemacht [hätte]«⁵⁵².

Allerdings wirft er ein zusätzliches Problem auf, indem er die Darstellung von Auschwitz in narrativer Form grundsätzlich in Zweifel zieht:

»Kann, konkret gefragt, ein Verbrechen wie der millionenfache Massenmord ohne Verharmlosung narrativisiert, in eine >Story< eingebunden werden? Kann diese Ungeheuerlichkeit mit ästhetischen Mitteln überhaupt repräsentiert werden ohne Harmonisierung, ohne Verschönerung und ohne nachträgliche Sinnstiftung?«⁵⁵³

Ich bin überzeugt, dass sich Reitz dieses Konflikts bewusst war und den Holocaust deshalb nur sehr am Rande thematisierte.

Dennoch halte ich es für problematisch, in einem Film, der für sich beansprucht eine „Art deutsches 1900“ abzubilden (auch wenn er dies nur sehr elliptisch tut), die Vernichtung der Juden – *das* deutsche Trauma schlechthin - vollkommen auszusparen.

Ohne die Perspektive der Hunsrückbewohner verlassen zu müssen, hätte es auch auf der Figurenebene Möglichkeiten gegeben, deutlicher auf den Holocaust hinzuweisen.

Obwohl beispielsweise die Fenster des Juden, der über dem Uhrmachersgeschäft der Kröbers wohnt, mehrere Male von Nationalsozialisten eingeworfen werden, bleibt er aus der Filmhandlung ausgespart.⁵⁵⁴ Der wiederholte Übergriff dient stattdessen dazu, die glückliche Erinnerung an Roberts und Paulines Kennenlernen in Gang zu setzen, denn als sie sich an den herabfallenden Glassplittern des Fenster schnitt, begegneten sich die beiden 1923 zum ersten Mal.

⁵⁴⁹ Friedländer, Saul: Bewältigung – oder Verdrängung? Bei der deutschen Suche nach der Identität kann die Geschichte auf der Strecke bleiben, in: Die Zeit vom 8. Februar 1985.

⁵⁵⁰ Kaes (1987: 200).

⁵⁵¹ Ebenda (198).

⁵⁵² Ebenda.

⁵⁵³ Ebenda. / Eine unvergleichlichen Versuch, mit Film ebenfalls Erinnerungsarbeit zu leisten, den Holocaust zu thematisieren und gleichzeitig auf seine filmbildliche Repräsentation zu verzichten, unternahm bekanntlich Claude Lanzmann mit seinem über neunstündigen Dokumentarfilm *Shoah* (ebenfalls 1985).

⁵⁵⁴ Vgl. Fiedler (1995: 67).

Auch ist Anton Kaes zuzustimmen, der bemerkt, dass bedeutende kritische Außenseiterfiguren wie Appolonia oder Paul in den Episoden, die den Nationalsozialismus behandeln – es sind insgesamt fünf der insgesamt elf Folgen – fehlen, indem sie entweder vertrieben wurden oder freiwillig den Hunsrück verließen.⁵⁵⁵

Trotz dieser Defizite ist es meiner Meinung nach notwendig, die Perspektive des Films noch einmal in Erinnerung zu rufen: *Heimat* schildert – und dies nicht unreflektiert – die subjektive, selektive Erfahrung der Hunsrücker Landbevölkerung während eines deutschen Jahrhunderts.

Deshalb kann ein Film wie *Heimat*, der sich der ausschließlichen Perspektive der Schabbacher verschrieben hat, nicht gleichzeitig ein Film aus der Perspektive der Opfer des Nationalsozialismus sein⁵⁵⁶, es sei denn, sie lassen sich thematisch auf der Figuren- und Handlungsebene in die dörfliche filmische Diegese einbeziehen, wie es beispielsweise anhand des Juden aus Simmern oder ähnlichen Charakteren möglich gewesen wäre.

Allerdings erscheint mir Reitz' Formulierung „Pflichtjude“ in diesem Zusammenhang sehr bedenklich, denn die deutsche Geschichte ist untrennbar mit der Geschichte des Judentums verbunden, weshalb nicht die Einbindung von Juden in die filmische Handlung, sondern ihre Ausblendung nachdenklich stimmen.

Dennoch schildert der Film in erster Linie das Bewusstsein und das Umfeld einer Bevölkerung, die den Nationalsozialismus ermöglichte, begrüßte und von ihm profitierte. Ohne eine Erklärung für den Faschismus zu liefern, präsentiert uns der Film die bisweilen gar unreflektierte Anpassung, das Schweigen und die Verdrängung der deutschen Bevölkerung, weshalb die Ausblendung des Antisemitismus und des Holocaust aus *Heimat* auch – wie Rachel Palfreyman bemerkt – gesehen werden kann »as an allusion to the repression that went on in Germany during and after the Third Reich.

The shocking truths of what had happened were buried by many Germans. The potential for repression in a small community that was located far away from the big camps must have been immense«⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Vgl. Kaes (1987: 200).

⁵⁵⁶ Vgl. Palfreyman (2000: 103).

⁵⁵⁷ Palfreyman (2000: 105). / In der dritten Episode (*Weihnacht wie noch nie*) folgt Korbmachers Hänschen den Telegraphenleitungen und stößt auf ein benachbartes Konzentrationslager. Eine patrouillierende Wache erblickt in ihm den geborenen Scharfschützen, da er seit sein Bruder ihm beim Essen mit einer Gabel das linke Auge austach nur noch sein rechtes Auge öffnen kann. Die Wache erlaubt ihm sogar mit dem Gewehr auf einen der Lagerinsassen zu zielen. Dennoch scheint sich diese Erfahrung nicht weiter in Hänschens Gedächtnis einzubrennen. Das nahe Schabbach gelegene Konzentrationslager wird während des restlichen Films nicht mehr erwähnt.

Nicht zuletzt ist der Zuschauer dazu aufgefordert, den Rezeptionsvorgang aktiv zu gestalten, das Gesehene kritisch zu reflektieren und, angeregt durch Brüche im Geschehen, die präsentierte Geschichte in Beziehung zu setzen zum eigenen Erfahrungshorizont und Wissensstand.

Womöglich gelingt es auf der Zuschauerseite gerade dadurch, dass die Schabbacher nicht als Nazi-Monster dargestellt werden, das filmische Geschehen *nicht* als reine Fiktion zu betrachten, woraus eine tiefergehende Auseinandersetzung resultieren mag.

4.7 Rollenbilder in *Heimat*

Neben der Faschismus-Diskussion in Bezug auf *Heimat* hat vor allem die Darstellung der Rollenbilder viel Kritik ausgelöst.

Bekanntlich wird „Heimat“ häufig im Zusammenhang mit dem Verlust eines spezifischen Orts oder einer spezifischen zeitlichen Struktur diskutiert und nicht selten mit der (verlorenen) Kindheit identifiziert, der Zeit der ersten Welt-Erfahrung, aber auch der Trennung von der Mutter, die mit der Geburt einsetzt. „Heimatkunst“ kann somit verstanden werden als eine Bewegung, die danach strebt das Trauma dieser Trennung zu überwinden. Deshalb ist die Vorstellung von „Heimat“ in Heimatfilm und –literatur eng geknüpft an eine weibliche Mutterfigur.

Dies ist auch in Edgar Reitz’ *Heimat* nicht anders. Eine paradigmatische Szene und gewissermaßen der Gründungsmoment des Heimatmythos in der Figur der Maria, findet sich in der ersten Episode (*Fernweh*) des Films.⁵⁵⁸

Nach dem Familien-Radio-Picknick in der Burgruine Baldenau, gehen Maria und Paul zu Fuß nach Schabbach zurück. Als sie ihn mit den gleichen Worten wie bereits einmal Appolonia anspricht (»Weißte Paul, du bist jetzt drei Jahr aus dem Weltkrieg zurück, und du bist immer noch nit do.«) und sich ein Gespräch über Appolonia anschließt, werden in Paul die Erinnerungen an die verlorene Liebe (»Und disch hat se geliebt, Paul.«) wieder wach. Er flieht vor Maria und bricht in einem nahegelegenen Waldstück weinend an einem Baum zusammen. Als Maria dort ankommt, vergräbt er tränenüberströmt seinen Kopf im Schoß der Frau, die ihn und seine Liebe zu Appolonia zu verstehen scheint.

Nachdem sie ihn getröstet hat, blickt Paul auf und macht Maria einen Heiratsantrag (»Maria, ich glaub, ich hab dich lieb. Willst du net mei Frau werde?«).

⁵⁵⁸ Vgl. dz. Fiedler (1995: 80).

Es schließen sich Aufnahmen an, die den zyklischen Ablauf der Jahreszeiten in der Natur verdeutlichen. Ein Jahr später ist Maria schwanger.⁵⁵⁹

In dieser exemplarischen Szene, die eine Metapher für die kindliche Regression darstellt, erblickt Manuela Fiedler den Schlüssel für die Attraktivität des Heimatfilms in allen seinen historischen Manifestationen:

»Abgesehen von den kritisch bis bösartigen Genreadaptionen der frühen 70er Jahre stellt der Heimatfilm einen romantischen Diskurs in sein Zentrum, einen Wunsch nach Erlösung, dessen Kern die Sehnsucht nach der Mutter darstellt. Im Bild der Frau als Verkörperung biologischer Natur liegt die utopische Dimension von Heimat, wenn es als Chiffre gesehen wird für einen – real nie erfahrbaren – herrschaftsfreien Raum, als Bild nach Versöhnung mit der Geschichte und auch mit der Natur.«⁵⁶⁰



Abbildung 33:
Maria: ein lebendiges Jahrhundert als „Heimat“.

Maria, deren Namen als Mutter Jesu bereits ihre zukünftige Mutterschaft anzudeuten scheint, wird bereits früh eingeführt als Freundin aber vor allem als Gegenbild zu Appolonia.

⁵⁵⁹ Vgl. Fiedler (1995: 80).

⁵⁶⁰ Fiedler (1995: 81f.).

Paul, der sich nicht für Appolonia entscheidet, obwohl er sie liebt, heiratet später Maria, die er verlassen wird. In dieser Dreieckskonstellation der Figuren ist angelegt, welche Rollenbilder der Film vermittelt.

Frauen werden in *Heimat* entweder als mütterliche „Heimat“ (Maria, Katharina, Martha) oder als erotische, gefährliche Verführerinnen (Appolonia, Martina, Klärchen) gezeigt.

Männer transzendieren die „Heimat“, um als Künstler oder Unternehmer ihren Platz in der Gesellschaft zu finden. Während die erotischen, „anderen“ Frauen keinen Platz zugewiesen bekommen (Appolonia und Klärchen werden verstoßen, Martina kommt ohnehin nur zu Besuch), verweilen die mütterlichen Frauen in der „Heimat“, da sie den Raum symbolisieren und personifizieren, an dem die Männer sich akzeptierend oder distanzierend orientieren. Während Frauen also passiv und statisch – vor allem aber auch stark – bleiben und Orientierung geben, ist die Aktivität an die Figuren der Männer geknüpft.⁵⁶¹

Sie kehren zurück, nachdem sie die „Heimat“ aus der Luft (wie Paul und Ernst), aus der Ferne des Krieges (wie Paul, Ernst und Anton) oder aus dem Abstand der Ausbildung im Zeichen einer neuen Freiheit des Studiums (wie Hermann) betrachtet haben.

Einer von ihnen wird erst nach etlichen Jahren zurückkehren (Hermann⁵⁶²), einer von ihnen kehrt zurück, um die „Heimat“ bald wieder zu verlassen, und um sehr spät zu erkennen, dass er sie verloren hat (Paul). Einer von ihnen kehrt zurück, um ihr die Treue zu halten und sich dennoch in einem gewissen Abstand zu ihr zu befinden (Anton⁵⁶³), und einer von ihnen kehrt zurück, ohne zurückzukehren (Ernst). Obwohl er in ihr lebt, ist er seiner „Heimat“ so entfremdet, dass er sie zu zerstören beginnt. Dennoch sind unter ihnen nur zwei „wirkliche“ Weggeher bzw. ein Weggeher (Paul) und ein Vertriebener (Hermann).

Auch die Frauen der „Heimat“ haben Sehnsüchte, allerdings gelingt es ihnen nicht, diese zu realisieren. So träumt beispielsweise Maria immer wieder davon, den Hunsrück zu verlassen, doch ist sie als „lebendes Jahrhundert“ zu sehr Repräsentation der „Heimat“, um sie transzendieren zu können.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Ein anderes Frauenbild entwirft Edgar Reitz später in der *Zweiten Heimat* und in *Heimat 3*. In der *Zweiten Heimat* gibt es zahlreiche emanzipierte Frauenfiguren, die als Musikerinnen (Clarissa), Photographinnen (Esther) oder Studentinnen (Schnüsschen; erst Hausfrau und Mutter, dann Psychologiestudentin) auftreten. In *Heimat 3* ist eine der Hauptfiguren die Architektin Lulu. Sie ist die Tochter von Hermann und Schnüsschen und die Hauptfigur in *Heimat-Fragmente. Die Frauen*.

⁵⁶² In *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende*, kehrt Hermann schließlich im Alter von 50 Jahren in den Hunsrück zurück, um gemeinsam mit Clarissa in der Nähe von Schabbach das Günderodehaus zu restaurieren.

⁵⁶³ Vgl. Reitz (2004a: 35): »Anton ist der sentimentale Heimkehrer. Der >Patentring< in seinem Kopf ist ein abstraktes Gebilde, das nicht zur Heimat passt. Indem er die Fabrik neben das Dorf baut, glaubt er heimzukehren. Aber er geht mit seiner Frau, die aus der Großstadt stammt, in eine Emigration im eigenen Dorf.«

⁵⁶⁴ Vgl. Seeßlen (1984: 10): »Ohne diese Frau im Zentrum ist *Heimat* nicht vorstellbar. Wahrscheinlich hätte ein ‚weiblicher‘ *Heimat*-Film zum Inhalt haben müssen, wie Maria gereist wäre.«

Ihre Bedeutung wird noch einmal ganz besonders hervorgehoben, als Maria 1982 stirbt und der Film endet. In einer der letzten Szenen erkennt Paul, nun, da seine einzige Liebe Maria nicht mehr lebt, seine Heimatlosigkeit.

Wie bereits erwähnt wurde diese Präsentation der Rollenbilder in *Heimat* häufig heftig kritisiert.

Für Gertrud Koch manifestieren sich dadurch »Klischees von einer Platttheit, die kaum zu überbieten ist«⁵⁶⁵. Maria symbolisiert für sie eine »Mutterfigur, die über Oralität, über Essen, pflegend, wärmespendend charakterisiert wird, dass sie warme Füße hat, breite Schultern, also das Schützende einer Mutter, während die anderen die erotischen Frauen dann eben doch die sind, die mit Sexualität zu tun haben, die wieder gehen müssen oder irgendwie verhängnisvoll sind. Das gilt für Appolonia wie fürs Klärchen, dass die letzten Endes Unglück gebracht haben, zwar auch sexuelles Glück, aber in der Konsequenz Entzweiung, Unglück und Verwirrung.«⁵⁶⁶

Tatsächlich wird Maria insbesondere im Hinblick auf Hermann nicht so ungebrochen sympathisch dargestellt wie Gertrud Koch suggeriert. Zwar akzeptiert sie tapfer jeden Schicksalsschlag und verzweifelt selbst dann nicht, als sie von Männern und Söhnen verlassen wird und zunehmend vereinsamt noch immer „Heimat“ zu repräsentieren bereit ist. Doch als sie hinter die Affäre zwischen Hermann und Klärchen kommt, indem sie einen für Hermann bestimmten Brief öffnet und liest, verbündet sie sich mit ihrem ältesten Sohn Anton, um Klärchen davonzujagen und mit der Unterstützung eines Anwalts sogar offen zu bedrohen.⁵⁶⁷

Diese ambivalente Schilderung Marias hat jedoch einen nicht unproblematischen Aspekt im Hinblick auf die Gestaltung der Rollenbilder, wie Rachel Palfreyman bemerkt:

»Maria's sudden transformation from understanding and cheerful young woman to a bitter and repressive middle age is part of the critical undermining of Heimat mythology, but it also has implications for the representation of gender in the film.

In gewisser Weise tut dies in *Heimat-Fragmente. Die Frauen* Lulu, die Tochter von Hermann und Schnüsschen, die sich durch Deutschland reisend auf die Spuren ihrer weiblichen Vorfahren begibt.

⁵⁶⁵ Kahlenberg/Koch/Kreimeier/Schlüpmann (1985: 103).

⁵⁶⁶ Ebenda.

⁵⁶⁷ Klärchen erhält einen Brief von Maria und Anton, der die Trennung zwischen ihr und Hermann erzwingt. Das Verhalten seiner Mutter und seines Bruders führt zu einem tiefen Bruch zwischen Hermann und seiner Familie und zu dem Wunsch, seine „Heimat“ hinter sich zu lassen. Der Wortlaut des Briefes: »Wehrte Klara Sisse, du bist eine erwachsene Person und wir brauchen dir nicht zu erklären, was unsere Gesetze in deinem Falle vorsehen. Was du mit unserem minderjährigen Jungen gemacht hast, ist ein Verbrechen. Wir beobachten jeden deiner Schritte. Wenn du es noch einmal wagen solltest, Hermann mit deiner schmutzigen Phantasie zu verfolgen, wirst du von uns angezeigt. Wir werden dich vernichten. [...] Noch eins: Es wird dir mit keinem Mittel der Welt gelingen, Hermann wiederzusehen. Alle deine Briefe werden uns ausgehändigt. Dafür haben wir gesorgt. Und wenn du Tricks anwendest, dann vergiss nicht, auf dich wartet das Zuchthaus. Nach Jahren des Vertrauens, das du in unserem Haus schändlich missbraucht hast, haben wir dich endlich erkannt. Du bist eine H. ...! Auch Hermann hat das eingesehen und versprochen, dich zu vergessen.

Anton Simon, Optische Werke OHG, Schabbach, Hunsrück«

Her bitter struggle against Klärchen the outsider who threatens to take her son away from the Heimat and lead him into a transcendent phase of artistic creation completes a rather disturbing identification of Maria with all the negative and positive elements of Heimat. Nothing in *Heimat* really undermines such problematic gender identifications.«⁵⁶⁸

Eine andere Mutterfigur ist Katharina, die Mutter von Eduard, Paul und Pauline. Sie ist zu alt um als ein „lebendes Jahrhundert“ wie Maria die Personifikation der „Heimat“ zu sein. Allerdings repräsentiert sie deren Gewissen. So ist Katharina die einzige, die Wilfried Wiegand offen die Meinung sagt und seinen faschistischen Tendenzen couragiert entgegentritt. Sie verkörpert eine moralische Gegenposition, indem sie den Faschismus weder ideologisch, noch materialistisch gutheißt. Ihrem Enkelsohn Anton nimmt sie das Versprechen ab, die HJ-Uniform nicht mehr zu tragen. Für die „neue Zeit“ hat sie nur Misstrauen übrig: »Ja, ja. Die kaufen all Autos auf Pump. Die neue Zeit... Pump! Pump! Wisst ihr, wat jetzt passiert?! Jetzt bezahle wir die Rechnung.«

In Bezug auf die Präsentation der Sexualität gibt es in *Heimat* deutliche Trennlinien. Während die Mütter (Katharina, Maria, Martha) als reine, asexuelle Wesen dargestellt werden und dadurch das Gleichgewicht der „Heimat“ nicht zu verletzen drohen, müssen die geheimnisvollen Verführerinnen bestraft werden, indem sie aus der „Heimat“ ausgeschlossen werden. Der Zwiespalt zwischen „Heimat“ und Abenteuer, zwischen Mutter und Verführerin wird sowohl an Paul als auch an Hermann deutlich gemacht:

»Paul's choice between Maria and Appolonia prefigures Hermann's situation as a teenager in the 1950s caught between Maria – his possessive Heimat mother – and Klärchen – his erotic muse [...].«⁵⁶⁹

Lucie stellt in gewisser Hinsicht eine Ausnahme dar, indem sie beide Tendenzen in sich vereint. Als karriere- und machtgierige Figur paktiert sie sowohl mit den Nationalsozialisten wie mit den Amerikanern. Und obwohl sie Mutter und Ehefrau ist, geht ihre sexuelle Energie nicht verloren.

Dies zeigt sich in ihrem Umgang mit Wilfried Wiegand.

Dennoch bleibt dieses Verhalten nicht ohne Konsequenzen: als sie ihre Eltern von Berlin in den Hunsrück bringen will, erleidet sie einen Autounfall, bei dem Vater und Mutter ums Leben kommen, während sie eine hässliche Narbe zurückbehält.

Später wird ihr Sohn beim Spielen im Wald auf eine Tellermine treten:

»Ihr Ehrgeiz sprengt die mythische Dimension der mütterlichen Frau, die den eigentlichen Focus von *Heimat* bildet, sie verändert traditionelle Strukturen des dörflichen Lebens und muss dafür bestraft werden.«⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Boa/Palfreyman (2000: 188).

⁵⁶⁹ Ebenda (186).

⁵⁷⁰ Fiedler (1995: 79).

Auf einen weiteren erwähnenswerten Punkt hat Michael E. Geisler aufmerksam gemacht. In seiner Analyse des Films, den er im Kontext eines neuen linken, regionalistischen Heimatbewusstseins deutet, das sich von der auf dem Faschismus basierenden Belastung des Begriffs befreien will, erwähnt Geisler Peter Buchka, der in einem Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* von der »moralischen Vaterlosigkeit« spricht, mit der die Vertreter des Kinos nach Oberhausen fertig werden wollten.⁵⁷¹

Diese Formulierung geht zurück auf Alexander Mitscherlich und das von ihm benannte Phänomen der „vaterlosen Generation“.

Nach Geisler weisen sowohl Mitscherlich als auch Buchka hin auf

»a schizoid dilemma in which the entire post-war generation has been caught, but which is particularly problematic for the German left: having to come to terms with the fact that the natural objects of their filial affections also, and at the same time, represent, as a generation, the crimes of the Holocaust and, not infrequently, also act as agents of the perpetuation of the authoritarian structures the left has been fighting since (at least) 1968. A strange kind of mutual suppression resulted from this: the parents' (and especially the fathers') desire to discourage inquiry into their role during the Third Reich was met by a certain complicity on the side of the children, a complicity which was the private counterpart of a public wholesale condemnation of the fathers by their children. [...] *Heimat* is a document of this suppression: it depicts a fatherless society.«⁵⁷²

Dies wird deutlich, wenn man die einzelnen männlichen Figuren betrachtet: Mathias Simon, der Dorfschmied, Katharinas Mann, steht stets im Schatten seiner couragierten Frau und stirbt relativ früh.⁵⁷³ Paul Simon, sein Sohn und Marias Mann, verlässt seine Frau und seine beiden Söhne, um nach Amerika auszuwandern. Otto Wohlleben wird zuerst von Maria verstoßen und stirbt dann beim Entschärfen einer Bombe. Das einzige tatsächlich existierende Vater-Sohn-Verhältnis führt zu keinen Konflikten, da Wilfried Wiegand noch radikalere Ansichten als sein Vater vertritt.

»Significantly, there is almost no interaction between [Alois; D.B.B.] Wiegand and his daughter, Maria, since that would have forced Reitz to define his position vis-à-vis his heroine.«⁵⁷⁴

Die Abwesenheit der Vaterfiguren ist nach Geisler Ausdruck linker Ausschlussstrategien

»when it comes to dealing with the issue of the Holocaust on a familial level. Ironically, Reitz's attempt, on a narrative plane, to come to an understanding of the motives behind the parent generation's acceptance of fascism, is eroded by a reproduction of these exclusionary strategies on the film's unconscious plane. On the other hand, it could be argued that, within the context of leftist discourse on ‚Heimat‘/‚Deutschland‘, fathers would have to be excluded from any attempt at coming to terms with ‚Heimat‘, lest their presence immediately shift the discourse over onto the ‚Deutschland‘-track (Vaterland!). This is in keeping with leftist tradition: ‚Heimat‘ has always been associated with mother figures.«⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Vgl. Buchka, Peter: Weggehen, um anzukommen. Überlegungen zu „Heimat“, einem deutschen Filmroman von Edgar Reitz, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15. und 16. September 1984.

⁵⁷² Geisler (1985: 61).

⁵⁷³ Der Darsteller des Mathias Simon, Willi Burger, verstarb tatsächlich während der Dreharbeiten.

⁵⁷⁴ Ebenda.

⁵⁷⁵ Ebenda (61f.).

Im Hinblick auf die dargestellten Geschlechterrollen vermittelt *Heimat* also durchaus konventionelle Rollenbilder und orientiert sich – auch wenn die Hauptfigur Maria ambivalent geschildert wird - an traditionellen Mustern.

4.8 „Heimat“ im Zeitalter der Technologisierung

Durch die vehemente Faschismus- und Gender-Kritik, die teilweise durchaus berechtigt ist, wurde jedoch häufig übersehen, welch kritisches Potential *Heimat* trotz allem birgt. Produziert seit dem Ende der 1970er und rezipiert ab Mitte der 1980er Jahre im Vorfeld der Bitburg-Affäre und des Historikerstreits, galt der Film vielen Kritikern als Ausdruck eines revanchistischen Geschichtsbewusstseins, das bestrebt war, das Trauma der deutschen Vergangenheit endlich abzulegen, um eine neue nationale Identität zu erlangen.⁵⁷⁶

Stattdessen möchte ich – ähnlich wie Michael E. Geisler – argumentieren und Edgar Reitz' Engagement eher im Sinne eines neuen, explizit von der politischen Linken getragenen und initiierten Heimatbegriffs betrachten, der sich ab den 1970er Jahren gegen Umweltzerstörung und für ein neues Regionalismusbewusstsein stark machte.

Diese Tendenz, welche den Begriff „Heimat“ nicht den ewig Gestrigen überlassen wollte, stand nicht im Zeichen eines wie auch immer gearteten Kulturpessimismus der den Aufschwung der Nazis begünstigt hatte oder der Großstadtfeindlichkeit, sondern manifestierte sich als ein „grünes“ Bewusstsein, das ein klares Bekenntnis zu seinem Land und seiner Landschaft ablegte, ohne jedoch dabei die nationale Kategorie Vaterland ins Auge zu fassen.

Um noch einmal Peter Buchka zu zitieren:

»[Die jungen Filmemacher nach Oberhausen; D.B.B.] forschten nach Traditionen der Aufklärung in deutscher Vergangenheit, die es ihnen erlaubten, auch eine Kontinuität eines besseren Deutschlands zu entwickeln und zu belegen. Was jene, die in dieser aufrichtigen und selbstquälerischen Kunstbemühung nur Nestbeschmutzung⁵⁷⁷ sahen, nie begriffen, war das unstillbare Verlangen nach einer Heimat, das darin zum Ausdruck kam und die unterschiedlichen Charaktere und Filme unauflöslich miteinander verband; es war ein Verlangen nach Heimat, in der man aufrecht und ohne das ererbte schlechte Gewissen leben konnte.«⁵⁷⁸

Allerdings auch ohne das Geschehene zu beschönigen oder gar zu verteidigen.

Meines Erachtens liegt der wesentliche und vielleicht ausschlaggebendste, inhaltliche Akzent des Films somit auch auf dem Aspekt, wie er als Ausdruck des beschriebenen Bewusstseins die Veränderung der „Heimat“ durch eine zunehmende Technologisierung der Regionen thematisiert.

⁵⁷⁶ In *The Village Voice* mutmaßte J. Hoberman (vgl. 1985: 11): »With *Heimat*, Germany is again.«

⁵⁷⁷ Oder in *Heimat* lediglich Revanchismus, möchte man hinzufügen.

⁵⁷⁸ Buchka, Peter: Weggehen, um anzukommen. Überlegungen zu „Heimat“, einem deutschen Filmroman von Edgar Reitz, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15. und 16. September 1984.

Denn neben einer Geschichte der Medien dokumentiert *Heimat* auch die Geschichte des Transports und der Kommunikation.

Diese Beurteilung ist nicht allein durch eine nostalgische Sichtweise geprägt, wie häufig suggeriert wurde, sondern einer ambivalenten, kritischen Beobachtung im Zuge eines neuen linken Umwelt- und Regionalismuskurses geschuldet.

In Reitz' Darstellung ist die Modernisierung durch die Technologie immer zugleich Fluch und Segen für den Hunsrück. Einerseits befreit sie die Dorfbewohner von körperlich anstrengender Arbeit und setzt an ihre Stelle Maschinen, andererseits führen die Maschinen auch zu Entfremdung und Vereinzelung der Menschen.

Die Rückkehr des verlorenen Sohns Paul nach dem Ersten Weltkrieg in das heimatliche Schabbach ist eine deutliche historische Zäsur. Zwar greift Paul bei seiner Ankunft im Elternhaus ein letztes Mal wortlos zum Werkzeug, um seinen Vater zu unterstützen - der die Tradition der Bauern und Handwerker, die in der Familie Simon seit Jahrhunderten vererbt wird, auch an seinen Sohn weitergeben will - doch ist der farbig markierte, glühende Funke, den der Hammer in dieser topischen deutschen Schmiede schlägt, letztlich nur ein letztes Aufglimmen bevor die Schmiede stillgelegt wird.

Freilich, bis dahin wird es noch einige Jahre dauern, doch ist in Paul bereits der Gedanke gesät, der ihn vom Handwerk zur Feinmechanik tragen wird. Mit Appolonia spricht er offen darüber: »Daheim sind sie alle unzufriede mit mir. Der Vatter will mich in der Schmied un aufm Feld han. Und dat ich so weiter mach wie er. [...] Und dann schwätze se vom Großvatter, und vom Urgroßvatter – und vom Ururgroßvatter und dat er seit vierhundert Jahr sei Handwerk weiterführt. Und dann guck ich mei Radio an und weiß nicht mehr wer ich bin.«

So ist Paul der erste in Schabbach, der aktiv und bewusst die Tradition der Väter bricht und sich nach einem Schaltplan ein Radio zusammenbastelt.

Zwar gibt es da noch Alois Wiegand, der stets als erster alle neuen Dinge besitzen muss – das erste Motorrad und das erste Auto - doch ist er eben nur ein Konsument, kein tatsächlicher Pionier.

Von ihm erhält Paul den Auftrag, das Radio zu bauen und so versammeln sich 1923 die Familien Simon, Wiegand und Schirmer in der Burgruine Baldenau, um bei einem Picknick das »drahtlose Hochamt aus dem Kölner Dom« zu verfolgen.

In dieser Szene, die das mittelalterliche Gemäuer gegen die moderne Technologie setzt, wird bereits deutlich, wozu das Radio fähig ist, wenn Alois Wiegand feststellt: »Da hätte mer heut morgen gar nit in de Kirch zu gehe brauche«.

An Weihnachten 1935, als er längst ein Grammophon besitzt und die Gemeinde in der Kirche versammelt ist, lauscht Alois Wieland allein zu Hause der Stimme eines NSDAP-Sprechers, der den Weihnachtssegen spricht.

1923 führt die neue Technologie die Menschen noch zusammen. In dem Moment, wo sie das Dorf an die Welt anschließt, droht sie jedoch gleichzeitig die Gemeinschaft in viele Einzelne aufzuspalten. Während das Kino die Gruppe bindet, wird sie durch das Radio und das spätere Fernsehen zerstreut.⁵⁷⁹

Außerdem weckt das Radio in Paul das Fernweh, das ihn 1928 in die Welt hinaustreiben wird. Der wirtschaftliche Aufschwung unter den Nationalsozialisten ist mit einem weiteren Modernisierungsschub verbunden.

Immer mehr Hunsrückbewohner legen sich ein Auto zu, die Telegraphenleitungen zerteilen den Himmel und verbinden Dorf mit Dorf, während der die Landschaft zerstörende Bau der Hunsrückhöhenstraße 1938 nur noch Bunker mit Bunker verbindet, wie die Schabbacher durchaus kritisch feststellen.

Später sind es die Düsenjäger, die, wie bereits in den *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*, die Luft durchschneiden. Im Gegensatz zu den übrigen Kameraflügen, vermitteln die Bilder aus den Düsenjägern keine Landschaft im eigentlichen Sinne mehr. In der letzten Episode (*Das Fest der Lebenden und der Toten*) stören die tieffliegenden amerikanischen Kampffjets des nahe gelegenen Armeeflughafens Hahn die Beerdigung Marias und ziehen dunkle Treibstoffwolken hinter sich her. Als wir bald darauf mit der subjektiven Kamera über den Hunsrück hinwegjagen – ein bildliches Motiv, das sich hier wiederholt – verwischen die Wald- und Wiesenabschnitte zu einem grün-braunen Etwas, das kaum noch Konturen erkennen lässt. Der Flug der Düsenjäger interessiert sich nicht für das Bild der Landschaft.

In einem Interview in der Fachzeitschrift *medium* hat sich Reitz besorgt über die militärische Präsenz im Hunsrück geäußert, die als Nebenprodukt die Umsiedelung ganzer Dörfer nach sich zog:

»Überall in den romantischen Wäldern stecken die Raketenbasen. Alles, von dem man so hört: Mittelstreckenraketen, Pershing etc., die stehen hier alle schon. Und wenn man Pilze sammeln geht, kann man nie wissen, wo unter einem schon die Atombunker sind, es ist alles voller Munitionslager und Air-Base-Gelände. [...] Als die Amerikaner 1956 anfangen, den Flughafen zu bauen, da haben Hunderte von Hunsrückern Arbeit gefunden. Sie leben davon, kann man sagen. [...] Jetzt hat die Bundeswehr hier in der Nähe einen Militärflughafen installiert, da sind zwei Dörfer evakuiert worden, weil die Phantom-Düsenjäger mit einem solchen Krach über eben diese Dörfer donnerten, dass die Leute weggelaufen sind.

⁵⁷⁹ Als Anton seiner vereinsamten Mutter einen riesigen Farbfernseher, den er später unbenutzt in einem Abstellraum wieder finden wird, schenken will, lehnt sie dankend ab mit den Worten: »Nee, Anton. Wenn ich abends so durch das Dorf geh, dann seh ich hinter den Fenstern von den alten Leuten den Fernsehkasten flimmern. Und da denk ich mir immer, die sterben alle mal hinter dem Kaste, ganz alleine, wo keiner bei ihnen ist. Tu mir dat net an, Anton. Dat macht mir Angst.«

Die Bundesregierung hat den Bewohnern Häuser finanziert in benachbarten Städten. Jetzt leben die Menschen aus den alten Dörfern in irgendwelchen Reihenhäusern an den Stadträndern.«⁵⁸⁰

Die Angst vor der Atombombe äußert sich auch in *Heimat*, wenngleich mit einem gewissen fatalistischen Unterton.

Hermann erläutert in der letzten Episode (*Das Fest der Lebenden und der Toten*) seine Bedenken: »Weißt du, Hans, wenn's wirklich den großen Knall gibt, dann muss ich mich nur rechtzeitig beworben haben als Kapellmeister bei der Bundesregierung für ihren atombombensicheren Bunker da in der Eifel. [...] Da sitzen so 6000 Privilegierte, umgeben von so einem Atomfriedhof Bundesrepublik mit 60 Millionen Leichen, versorgt auf Jahre hinaus, haben tolle Weine und tolles Essen. Was die da für ein Unterhaltungsbedürfnis haben, kannst du dir ja vorstellen.«

Und an einer anderen Stelle in der gleichen Folge bemerkt ein junger Mann auf der Kirmes: »Wenn dann der große Blitz losgegangen ist, dann findet man am nächsten Morgen nur eine angeschmorte Schieferplatte, hübsch dunkelblau, gewellt und mit Blase obendrauf. 80 Kilometer lang und 20 Kilometer breit. Und an den Rändern flüssig, so zur Mosel runter. Und das ist dann der Hunsrück, nackt, wie Gott ihn schuf.«

Dies sind reale Bedrohungen und Befürchtungen, wie sie einem „grünen“ Regional-Bewusstsein entsprechen und haben meines Erachtens primär nichts mit Anti-Amerikanismus zu tun, wie Saul Friedländer nahe legt.

1938 kündigt Paul in einem Brief seine Rückkehr nach Deutschland an. Das Schreiben macht ungeheuren Eindruck auf die Schabbacher, nicht zuletzt weil eine große rauchende Fabrik und der Name „Simon Electric Incorporation“ den Briefkopf zieren.

Da hat es ein Schabbacher doch tatsächlich in Amerika zum vermögenden Unternehmer gebracht.

⁵⁸⁰ Liesenborghs (1983: 58). / Saul Friedländer erkennt in Reitz' Ablehnung der militärischen Aufrüstung keine Besorgnis, die ursächlich mit der Bedrohung durch militärische und atomare Präsenz verbunden ist oder die Zerstörung der Umwelt anprangert, sondern den Ausdruck anti-amerikanischer Tendenzen: »Tatsächlich geht es hier um weitläufige Zusammenhänge: über den pazifistisch-ökologischen Patriotismus, den extremen Anti-Zionismus mit antisemitischen Untertönen bei manchen Grünen, bis hin zu dem wachsenden Anti-Amerikanismus weiter Teile der Bevölkerung. Nehmen wir den Anti-Amerikanismus: Dahinter steht mehr als die Opposition gegen die reaktionäre Haltung des amerikanischen Präsidenten oder einige Pershing-II-Raketen. Was hier in Frage gestellt wird, ist das amerikanische politische System als solches, die amerikanische Gesellschaft, was wiederum heißt, Amerika als Bollwerk der liberalen Demokratie. Man hat den Eindruck, dass es in Deutschland noch einmal um den alten Widerspruch von Kultur und Zivilisation geht, und die Deutschen – jedenfalls was ihre Haltungen und Sehnsüchte betrifft, vielleicht nicht ihre politischen Optionen – sich Stück um Stück der von den Alliierten auferzwungenen ‚Umschulung‘ entledigen und nach einem unabhängigen Ausdruck für ihre nationalen Gefühle suchen.« Vgl. Friedländer, Saul: Bewältigung – oder nur Verdrängung? Bei der deutschen Suche nach der Identität kann die Geschichte auf der Strecke bleiben, in: Die Zeit vom 08. Februar 1985.

Der Brief löst einen rapiden Verfall der Sehstärke bei Mathias Simon aus, was zur Folge hat, dass er seiner Arbeit in der Schmiede schon bald nicht mehr nachkommen kann. Einige Jahre später sieht sich sein Enkel Ernst in der Werkstatt um und prüft die gut erhaltenen Werkzeuge auf ihren Verkaufswert. Die Brief-Szene ist eine Metapher für die Verdrängung des Handwerks durch die Industrie, deren Brisanz durch den darin zum Ausdruck kommenden Vaternord noch gesteigert wird.

Als Anton nach über 5300 Kilometern Fußmarsch aus dem Zweiten Weltkrieg zurückkehrt, lebt sein Großvater bereits nicht mehr. Doch unterwegs hat er sich einen Plan zurechtgelegt. Finanziert durch Kapital, das er von Paul erhält, gründet er in Schabbach die „Optischen Werke Simon“ und wird zum Unternehmer wie sein Vater. Mit der Fabrik gelingt es ihm, die Jugend des Dorfes zu rekrutieren und viele neue Arbeitsplätze zu schaffen, die Mitarbeiter aber auch an sein Monopol zu binden, das besseren und leichteren Verdienst verspricht als die Knochenarbeit in der Landwirtschaft. Auch dies ist ein Beispiel für die Verdrängung des Bauerntums und des Handwerks durch die Industrie.

Der einzige Landwirt, der sich mit ihm anlegt, ist Wilfried Wiegand, der bezeichnenderweise mit Pestiziden experimentiert. Doch ist auch er keine Bauer, sondern Unternehmer.

Als in den 1960ern ein Übernahmeangebot aus dem Ausland besteht, fährt Anton nach Baden-Baden, wo sich Paul gerade aufhält, um Hermann bei der Ausrichtung eines Radiokonzerts mit Equipment aus den USA zu unterstützen.

Doch während Paul, der mittlerweile eine regelrechte Amerika-Parodie geworden ist und von seinem Stiefsohn Hermann nur noch „Daddy“ genannt wird, Anton dazu rät, die Fabrik zu verkaufen, er habe es schließlich auch so gemacht, wird die Diskrepanz zwischen Vater und Sohn offensichtlich.⁵⁸¹

Während es Paul lediglich ums Kapital geht, wird Anton als ein verantwortungsvoller, selbstbewusster Magnat gezeigt, der seine „Heimat“ gegen die Globalisierung verteidigt. Als er noch nachts den Heimweg nach Schabbach antritt und ihn bei seiner Ankunft am nächsten Morgen bei offenem Verdeck zwitschernde Vögel, saftige Landschaften und die »gute Hunsrücker Luft« empfangen, ist er vollständig überzeugt, die Optischen Werke zu halten.

⁵⁸¹ Eine schöne bildliche Lösung für die fehlgeleitete Kommunikation zwischen Vater und Sohn findet sich in der 10. Episode (*Die stolzen Jahre*): In einem Tonstudio in Baden-Baden ist der Komponist und Dirigent Hermann Simon gerade mit Aufnahmen beschäftigt, während sein Stiefvater Paul das Equipment einrichtet. Zwischen den beiden Räumen, in denen sich Hermann und Paul jeweils befinden, steht Anton und blickt von einem zum anderen, ohne tatsächlich nachvollziehen zu können, was hier geschieht, denn beide Welten, die der Musik und die des profitsüchtigen Amerikaners, sind ihm fremd. In der schalldichten Kammer, in der er sich befindet, ist es ihm auch nicht möglich, mit seinem Vater Kontakt aufzunehmen, denn hier kann er nur hören, was Paul über ein Mikrophon zu ihm sagt, jedoch nicht selber zu ihm sprechen.

Auf einer improvisierten, auf der großen Wiese vor der Fabrik stattfindenden Mitarbeiterversammlung, spricht er sich für das Unternehmen als große Familie und für den Hunsrück als „Heimat“ aus. So sichert er Arbeitsplätze und schafft eine Synthese aus „Heimat“ und Moderne. In dieser Episode präsentiert sich Anton als großzügiger Familienmensch, der sich um das Wohl seiner Mitarbeiter sorgt, allerdings haben wir ihn im Zusammenhang mit der Vertreibung Klärchens in der 9. Episode (*Hermännchen*) auch schon von seiner schlimmsten Seite kennengelernt, genauso, wie er dafür gesorgt hat, dass sein Bruder Ernst neben ihm nie etwas Rechtes werden konnte.

Ernst, der im Zweiten Weltkrieg als Pilot in Bitburg stationiert war, gründet nach 1945 ebenfalls ein eigenes Unternehmen. Doch die Liaison mit einer Dame aus gutem Hause geht genauso in die Brüche wie seine Firma, mit der er sich auf den Transport von Baumstämmen mittels seines Helikopters widmete.

Sein Motto lautet: »Es gibt alles, was das Herz begehrt. Nur nicht dort, wo es gebraucht wird. Das ist ein Transportproblem.«

Auch nach der Pleite der Transport-Firma lässt sich Ernst nicht unterkriegen und verschreibt sich, nach der Gründung einer neuen Firma, dem Handel mit Antiquitäten. So stattet er die alten Hunsrückhäuser in den 1960er Jahren mit neomodischen Türen, Fenstern und Fassaden aus, während er die antiken Gegenstände in der ganzen Bundesrepublik verkauft.

An seiner Figur exemplifiziert Reitz den Ausverkauf der „Heimat“, der auch vor dem eigenen Elternhaus nicht Halt machen würde, wenn sich Anton ihm nicht in den Weg stellte.⁵⁸²

In einem Interview mit Frauke Liesenborghs schildert Reitz die realen Hintergründe für die fiktionalen Vorgänge: »Menschen, die über Jahrhunderte arm sind, haben kein Motiv, stolz zu sein auf das, was sie haben, und deshalb sind sie immer bereit, ihre eigene Kultur preiszugeben, wenn von außen irgend etwas kommt. Und deshalb haben die Hunsrücker ihre gesamte Kultur, die ganz erstaunlich war, gerade weil sie vom Handwerklichen geprägt war, immer wieder preisgegeben – bis auf den heutigen Tag. Sie haben die schönsten Fachwerkhäuser zerstört, sich handwerkliche Produkte von Spekulanten wegnehmen lassen.«⁵⁸³

Eine Pointe ergibt sich in der letzten Episode (*Das Fest der Lebenden und der Toten*), wenn die drei Brüder Anton, Ernst und Hermann, die sich nach dem Tod Marias unabhängig voneinander durch das Haus bewegen und sich schließlich zufällig dort treffen, durch das Geräusch einer Bohrmaschine irritiert werden.

⁵⁸² Im Drehbuch hatte Reitz ursprünglich vorgesehen, dass sich beide Brüder gemeinsam der profitablen »Entrümpelung« der Heimat widmen. Vgl. Reitz/Steinbach (1985: 524f.).

⁵⁸³ Liesenborghs (1983: 58).

Als sie an die Haustür treten, erkennen sie ihren Vater Paul, der dort eine Tafel mit der Aufschrift „Original Hunsrücker Schiefer-Fachwerkhaus mit Schmiede und Inventar. Erbaut 1773. Gestiftet von der Paul Simon Stiftung, Detroit, USA“ anbringen lässt.

Das Elternhaus wird also doch vermarktet, auch wenn es lediglich in ein Museum umgewandelt wird.

Auch in der Musik vollzieht sich eine Modernisierung, die in *Heimat* in einer kurzen Szene zum Ausdruck kommt, welche über den Konflikt zwischen den Generationen motiviert ist. Während Hermann und seine Freunde sich in einer Garage zum Musizieren versammelt haben, kommt eine Anwohnerin hinzu, die sich durch die neumodische Musik gestört fühlt. Sie fordert die Jugendlichen auf, »harmonischer« zu spielen, obwohl es ihr am liebsten wäre, wenn sie ganz damit aufhörten. Die neue Musik allerdings ist keine Bedrohung für die „Heimat“, auch wenn 1967 niemand außer Glasisch Hermanns Radiokonzert versteht und Maria sich nach dem Konzert von ihrem Sohn zusätzlich entfremdet fühlt.

So wie Anton mit den „Optischen Werken Simon“ eine Synthese zwischen „Heimat“ und Fortschritt erzielt, so gelingt Hermann etwas ähnliches, wenn er am Ende der letzten Episode in einer stillgelegten Schiefergrube, wo er und Klärchen sich bisweilen heimlich trafen, ein Konzert aufzeichnen lässt, das konkrete Musik mit Dialektwörtern wie „Geheischnis“ – das bekanntlich Geborgenheit und Nähe bedeutet – vereint. Hier wird die „Heimat“ gleichzeitig transzendiert und gewürdigt.

Dieser Vorgang entspricht einem Ziel, das Edgar Reitz mit seinem Film ebenfalls verfolgte. Darauf macht Michael E. Geisler aufmerksam:

»Reitz's climatic final scene in the cave is a powerful drawing of some of the threads of his notions of Heimat (nature, local culture, technology, art, the alienated artist, the muse, and the mother) and also functions as another self-referential indication that he himself as director is doing just what Hermann is doing: incorporating his Heimat in an artistic text as a gesture both of indebtedness and transcendence. But the gender mythology which throughout the film remains disturbingly similar to the conservative Heimat films of the 1930s and 1950s is still palpable even in this final triumphant moment through the figures of Klärchen and Maria who are alluded to in the cave setting and in the dialect text.«⁵⁸⁴

4.9 Das Selbst und das Andere

Auf den folgenden Seiten soll es um das Verhältnis des „Selbst“ und des „Eigenen“ gegenüber dem „Anderen“ und dem „Fremden“ gehen, worin für Edgar Reitz »eine der wesentlichen künstlerischen Aufgaben« zu bestehen scheint: »Material, Ereignisse,

⁵⁸⁴ Boa/Palfreyman (2000: 187).

Geschichten, die einander fremd sind, zueinander zu führen, die Fremdheit zu empfinden, die Fremdheit darzustellen, die Fremdheit als Stimulanz für die Nerven, als Indiz für Leben«⁵⁸⁵.

Der konventionelle Heimatfilm hat für die Begegnung dieser Antagonismen eine einfache Formel gefunden, indem die „Heimat“ über das Fremde triumphiert. Diesem Kontrast zwischen „Heimat“ und Fremde entsprechen im Heimatfilm der Nachkriegszeit zahlreiche weitere: Stadt gegen Land, Deutschland gegen Amerika, Ordnung gegen Chaos, geordnete Sexualität gegen erotische Laster, Natur und Landschaft gegen Technologie und Motorisierung etc.

In den meisten Fällen erringt die heimatliche Welt den Sieg gegenüber ihrem durchaus negativ konnotierten Widersacher, dem Fremden, und seinen Repräsentationsformen.

Im folgenden soll es nun darum gehen, die erwähnten Antagonismen im Hinblick auf *Heimat* zu analysieren, um zu überprüfen, wie Edgar Reitz diese Spannungen thematisiert. Wie ich bereits im Zusammenhang mit der Modernisierung des Hunsrück durch die Technologie herauszuarbeiten versuchte, ist Edgar Reitz nicht bestrebt, komplexe Vorgänge im Sinne eines bipolaren Schemas zu vereinfachen, um eindeutige Urteile hervorzurufen; stattdessen ist der Filmemacher an Ambivalenzen interessiert.

Für Reitz verlaufen die Risse nicht zwischen Mensch und Mensch, sondern mitten durch den Menschen, wie er einmal festgestellt hat.⁵⁸⁶

Der ambivalente Eindruck, den die Figuren vermitteln, ergibt sich aus ihren durchaus ambivalent geschilderten Verhaltensweisen. Mit wenigen Ausnahmen (Katharina Simon, Wilfried Wiegand, Hermann Simon) trifft dies auf alle geschilderten Haupt-Charaktere zu. Selbst Maria und Anton sind von dieser Betrachtung nicht ausgenommen, wenn sie im Schulterschluss Klärchen davonjagen und Hermanns Liebe zerstören. Hermanns Halbbruder Ernst ist der einzige, der zu ihm hält, da er die Repressionen durch seinen Bruder am eigenen Leib erfahren hat. Indem er allerdings den Ausverkauf der „Heimat“ aufgrund von Profitgier vorantreibt, und weil er nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs noch immer an nationalsozialistischen Überzeugungen festhält, mischen sich auch in seine Figur ambivalente Züge. Lucie erscheint sympathisch und abstoßend zugleich, da es ihr einerseits gelingt, die Strukturen des Dorfes aufzubrechen, während sie andererseits, durch ihre Machtgier getrieben, scheinbar gewissenlos mit den Systemen kollaboriert. Ihr Mann Eduard wird durch den Einfluss seiner dominanten Frau zum typischen Mitläufer, wobei er sich doch eigentlich

⁵⁸⁵ Reitz (2004a: 44).

⁵⁸⁶ Vgl. Weyand, Armin: *Heimat: Eine Entfernung*. Ein Gespräch mit Edgar Reitz. Über den Hunsrück, seine verlassene Heimat, die Faschismus-Darstellung und den Farbwechsel, in *Frankfurter Rundschau* vom 20. Oktober 1984.

gar nicht für Politik interessiert. Auch Pauline und Robert vermitteln ein ambivalentes Gefühl, werden sie doch einerseits als liebenswerte Charaktere etabliert, während sie sich andererseits am Unglück anderer bereichern und aus der faschistischen Bewegung Profit schlagen.

In seinem Produktionstagebuch hat Edgar Reitz seine distanzierte Liebe zu den Figuren einmal folgendermaßen beschrieben:

»Die Figuren eindeutig zu lieben oder zu hassen misslingt, und ich bin ihnen gegenüber dennoch nie gleichgültig. Ich erinnere mich, dass ich als Kind unter diesen Menschen gelebt habe und dass ich heute auf meine Weise auch so bin: Jemand, der liebenswert und hassenswert in einem ist, dennoch als Partner möglich. Sobald ich den Gefühlen eine eindeutige Richtung geben will (was mich vielleicht glücklicher machen würde, wenn es gelänge), werden aus der Partnerschaft (auch aus der filmischen Beobachtung) sofort viele Eigenschaften ausgeschlossen. Wer kann schon sagen, dass er seine Mutter nur liebt oder nur hasst? Wer kann schon sagen, dass das, was er gern beobachtet, was ihn beim Hinsehen aufregt, ein eindeutiges Gefühl in ihm weckt, das so simpel ist wie Hass oder Liebe? [...] Gewiss gibt es diese Sehnsucht nach Eindeutigkeit der Gefühle, sicher ist auch die Realität, die uns dies immer wieder nicht bietet, oft quälend, aber sie ist unsere einzige Erfahrung, und nur aus der Erfahrung können wir zwischen Ideen und Wirklichkeit unterscheiden.«⁵⁸⁷

Auch Paul Simon, der seine Frau und seine Kinder verlässt und nach etlichen Jahren als ein unsympathischer Onkel aus Amerika heimkehrt, ist von den Ambivalenzen nicht ausgenommen.

Beinahe alle Hauptfiguren verspüren in sich das Spannungsverhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen, zwischen „Heimat“ und Fremde, was dazu führt, dass »every major character [...] either leaves, is forced to leave, or aids in the destruction of ‚Heimat‘«⁵⁸⁸.

Besonders akzentuiert ist die dialektische Bewegung von Dableiben, Weggehen und Wiederkehren (obwohl letzteres, wie Edgar Reitz im Hinblick auf Pauls Rückkehrversuch feststellt, keine Option ist: »Die Heimkehr kann nicht gelingen. Alles andere zu glauben, wäre eine Illusion. Die Zeit schreitet voran, sie dreht sich nicht in Kreisen, wir können nicht zu unseren Ausgangspunkten zurückkehren«⁵⁸⁹).

Am deutlichsten ausgeprägt ist diese Metapher an den Figuren Paul und Hermann.

Edgar Reitz hat sich selbst mit der Frage beschäftigt, wie man spürt, »dass einer seine Heimat verlassen wird«⁵⁹⁰, und die Begründung dafür gleich mitgeliefert: »Die unbewusste Einübung des Hochdeutschen, die Beschäftigung mit dem Radio als etwas Überregionalem, das aufdämmernde Selbstwertgefühl«⁵⁹¹.

»Paul, der erste Weggeher, der noch nicht weiß, was mit ihm geschieht, hat dieses Selbstwertgefühl schon in sich. Das erwirbt er, wenn er aus dem Ersten Weltkrieg kommt, ausgestattet mit Kenntnissen über Radio und Funkgeräte.

⁵⁸⁷ Reitz (2004a: 25).

⁵⁸⁸ Geisler (1985: 47).

⁵⁸⁹ Koebner/Koch (2008: 157).

⁵⁹⁰ Reitz (2004a: 35).

⁵⁹¹ Ebenda.

Seine geliebte Maria sagt ihm einmal im Wald: >Paul, du bist ganz anders als die anderen Jungen im Dorf. Du hast etwas in dir, was die anderen hier nicht haben.<⁵⁹² Sie weiß nicht, dass sie ihm damit etwas sagt, was ihn später zum Weggehen befähigt. Bei Hermann, 1955 oder in den folgenden Jahren, ist es die Musik, ist es das, was er auf dem Gymnasium gelernt hat, ist es aber auch die Erfahrung, seine Liebe frei gewählt zu haben. Er hat eine Frau geliebt, die nicht zu den dörflichen Verhältnissen gehörte.<⁵⁹³

Neben Pauls Radioerlebnissen trägt gewiss auch die Vertreibung Appolonias zu seiner Emigration bei, denn an ihrem Beispiel wird für ihn deutlich, wie radikal die dörfliche Gemeinschaft mit ihren „Anderen“ verfährt.

Auch Hermann ist ein Weggeher, aber wie Georg Seeßlen einmal bemerkt hat, schon eher ein Vertriebener, der durch die Erfahrung, dass Schabbach alles zerstört, was die dörfliche Struktur und ihre strikten Moralvorstellungen irritiert, seiner „Heimat“ den Rücken kehrt.

»Maria erkennt, dass Hermann, der das Gymnasium besucht, schon längst ein Weggeher ist, wie ehemals ihr Paul. Sie denkt vielleicht, dass Hermann die Fortsetzung Ottos sei, des armen, besitzlosen Halbjuden, den man im Haus behalten und damit bändigen konnte. Aber Hermann ist wie sein Stiefvater. Deswegen wird er sich später, wenn er ihm begegnet, so sehr mit ihm befreunden.<⁵⁹⁴

Dass Hermann jedoch nicht in jeder Hinsicht wie Paul ist, erkennt der Zuschauer daran, mit welchen Sympathien beide Figuren im weiteren Verlauf des Films ausgestattet werden: Während Hermann, der deutliche autobiographische Züge seines Regisseurs trägt, zur Hauptfigur der neunten, besonders intensiven, aber sich von den anderen Folgen des Films in seiner Parteinahme für die zentrale Figur deutlich absetzenden Episode (*Hermännchen*) und zum Protagonisten der Fortsetzungen von *Heimat* mutiert, verwandelt sich Paul in eine stark klisierte Amerikapersiflage.

Hinsichtlich ihres Verhältnisses zur „Heimat“ lässt sich diese Beobachtung präzisieren. Beide Figuren sind auf ihre Weise heimatlos, beide Figuren entwickeln eine Sehnsucht nach ihrer „Heimat“.

Während jedoch Hermann – wie Edgar Reitz – den Versuch unternimmt, seine heimatliche Erfahrung in einem künstlerischen Produkt zu verarbeiten, basiert Pauls Beziehung zum Hunsrück nach seiner Rückkehr aus den USA, dem Land des elektrischen Stuhl, wie es bei seiner ersten Erwähnung heißt, auf materiellen Kategorien: Er verpasst keine Gelegenheit, sein erfolgreiches Unternehmertum an die große Glocke zu hängen und versucht die Schabbacher durch seine Limousine und die mitgebrachten Produkte zu beeindrucken.

⁵⁹² Auch Appolonia äußert Paul gegenüber diese Gedanken und präpariert ihn dadurch unbewusst zum Weggehen.

⁵⁹³ Reitz (2004a: 33).

⁵⁹⁴ Ebenda (37).

Er ist davon überzeugt, mit seinen Dollars die „Heimat“ zu unterstützen, doch geht es ihm lediglich darum, über die „Heimat“, die ihn durch ihre restriktiven Grenzen davon getrieben hat, materiell zu triumphieren, indem er sie sich kapitalistisch einverleibt.

Erst als Maria stirbt, bemerkt Paul, dass er womöglich falschen Zielen hinterhergehet, und wird dadurch zu einer tragischen Figur.

Was Thomas Elsaesser im Hinblick auf den Unterschied zwischen Weggehen und Dableiben feststellt, scheint mir umso präziser auf die Figuren Paul und Hermann zuzutreffen, die beide Weggeher sind:

»In der Gegenüberstellung derer, die zurückbleiben (oder zurückkehren), und derer, die meinen, Ruhm und Geld in der Fremde suchen zu müssen, kann man die Polaritäten des Neuen Deutschen Films entziffern, zwischen internationalen Autoren (Amerikanophilen wie Herzog und Wenders) und den Regisseuren, die, wie Kluge und Reitz, ihren Wurzeln treu geblieben sind.«⁵⁹⁵

Im Zusammenhang mit den USA versagen Reitz' Vorsätze, keine Urteile zu bilden und Ambivalenzen zu präsentieren und es wird deutlich, welche Position er bevorzugt. In seiner Rede von der amerikanischen Ästhetik als dem »eigentlichen Terror«, kommt ein ausgesprochener Antiamerikanismus zum Vorschein, den Geisler im Zuge einer neuartigen Annäherung der Linken an die „Heimat“ folgendermaßen betrachtet:

»One is tempted to that, as the German left is trying to renegotiate their traditional stance towards their ‚Heimat‘, the exclusionary mechanisms found a new target in ‚America‘. [...] *Heimat* is thus a document of the fact that the new sense of identity, the new ‚Heimatgefühl‘ of the German left is, once again, accompanied by strategies of exclusion«⁵⁹⁶.

Dieser Antiamerikanismus, der sich einerseits gegen die amerikanische Filmindustrie, andererseits gegen eine durch die USA repräsentierte »Emigrantenkultur« richtet, birgt nicht selten revanchistisch anmutende Untertöne und manifestiert sich in einem undifferenzierten Anti-Amerikabild, das sich auch in *Heimat* niederschlägt.

Um dies zu verdeutlichen, sei hier noch einmal eine Passage aus Edgar Reitz' Produktionstagebuch wiedergegeben:

»Wer, wie Paul Simon, in der Neuen Welt ein Unternehmer wird, der also ein >reicher Onkel aus Amerika< wird, erwirbt sein Vermögen in der Fremde, auch mit Hilfe der Arbeit anderer, die in seinem Betrieb zum

⁵⁹⁵ Elsaesser (1994: 367). / Einen expliziten Hinweis darauf liefert Reitz (2004a: 26) selbst in seinem Produktionstagebuch zu *Heimat*: »Schon wieder eine Begegnung mit der internationalen, also der amerikanischen Ästhetik. Sie ist der eigentliche Terror. Es heißt ja, dass die deutschen und überhaupt die regionalen Themen inzwischen gut verkäuflich seien, die Amis seien aufmerksam auf den deutschen Film geworden, aber sie nehmen uns die deutschen Machart übel. Das wollen einige Leute ändern. Wenders, Schlöndorff lernen das inzwischen. Man vergleiche die >Reise nach Wien< mit der >Blechtrommel<! Der wesentliche Unterschied liegt in der Machart. Show-Business-Regeln angewendet auf unsere Erinnerung. Was ist das? Das ist der tiefste Verlust, der Verlust der eigenen Sprache. Gerade jetzt, im Augenblick des Erfolges, verlieren wir die Identität, die Heimat wird zum letzten Mal und dafür ganz entäußert.«

⁵⁹⁶ Geisler (1985: 66).

Beispiel als Arbeitskräfte mit der gleichen Hoffnung wie er ihre Arbeitskraft auf den Markt tragen. Die identifizieren sich mit dem Unternehmer und geben ihm mehr als der Bezahlung entspricht. Immer häufiger geschieht es, dass Menschen die bäuerliche, handwerkliche Welt verlassen. Sie nehmen nichts mit außer sich selbst und ihrem Bewusstsein von Selbstwert. Nicht einmal ihre Sprache können sie behalten, denn dort, wo sie hinkommen, spricht man anders als zu Hause. Man beginnt neue, überregionale Sprachen zu sprechen, hochdeutsch, englisch, portugiesisch, spanisch, Sprachen für Leute, die ihre Heimat verlassen. Als Händler, als Eroberer, als Abenteurer, als Intellektuelle. [...] Amerika ist das beste Beispiel, um zu zeigen, wie diese neue, die zweite Kultur auf der Welt entsteht, die Kultur der Emigranten, der Weggegangenen.

Grundmaxime unter ihnen bleibt das Individuelle, das Selbstwertgefühl. Eine neue Gesellschaft von Menschen, die nur sich selbst als Ware anzubieten haben und so Konkurrenz auf Leben und Tod treiben. Was diese vielen Individuen hervorbringen an Fähigkeiten, Erfindungen, Produkten [...], dient ausschließlich dem Handel, der immer neue, auffällige Angebote verlangt, der alles mit einer gemeinsamen Umgangssprache des Handels verbindet. [...] Die Juden, seit je auch »Weggeher«, passen gut in diese amerikanische Kultur, die nur noch expandieren will, die Konkurrenz auf allen Gebieten betreibt. Konkurrenz ist ihre eigentliche Sprache.«⁵⁹⁷

Dieses sehr ausführliche Zitat sollte dazu dienen, die gedankliche Kette, die Reitz knüpft, nachvollziehen zu können. Reitz thematisiert hier in äußerst irritierender Weise die vermeintliche Bedrohung der „Heimat“ durch die Verlockungen Amerikas und der Fremde, die nur noch die Sprache des Handels und der Konkurrenz sprechen.

Im Zusammenhang mit dieser Bedrohung, die durch Händler, Abenteurer und Intellektuelle (!) stetigen Zuwachs erfahre, nennt Reitz schließlich die Juden.

Nicht nur, dass es sich, wie Gertrud Koch bemerkt hat, um einen romantischen Euphemismus handelt, wenn Reitz die Auswanderer aus Europas Armenhäusern, die in Pogromen in die Flucht Getriebenen und Verjagten als »Weggeher« bezeichnet, »als handele es sich bei den Auswanderungswellen in die USA bzw. Amerika schlicht um ‚Aussteiger‘-Bewegungen, die der ‚bäuerlichen Dialektkultur‘ schnöde die kalte Schulter zeigen, merkwürdig ist auch, dass Reitz an dieser Stelle ‚die Juden‘ einführt. Entweder hat Reitz noch nie Emigrationsliteratur gelesen und weiß nichts von den Qualen, die Emigranten durchlebten, oder er hat die antisemitische Stereotype vom ‚jüdischen Händlervolk‘ zu gut internalisiert, als dass er noch wahrnehmen kann, was er da eigentlich sagt«⁵⁹⁸.

Bereits in früheren Filmen hat sich Reitz' Abneigung gegenüber den USA manifestiert. So schreibt zum Beispiel die mit ihrem neuen Mann und ihren fünf Kindern in die USA ausgewanderte Elisabeth in *Mahlzeiten* einen Brief, den der Off-Erzähler am Ende des Films verliert. In diesem Brief preist sie die in die amerikanischen Ideale der Freiheit und der Individualität, was der Zuschauer vor der Folie des Films als Zynismus und Amerikakritik auffassen muss.

Und Joschi, der Protagonist in *Stunde Null*, wird am Ende des Films von den amerikanischen Soldaten, in deren Besatzungszone er sich schließlich mit seiner Freundin durchschlagen

⁵⁹⁷ Reitz (2004a: 30f.).

⁵⁹⁸ Koch (1985: 108).

kann, betrogen, wenn ihm seine Helden die Lederjacke und den darin befindlichen Schmuck stehlen.

In *Heimat* verändert sich Paul in den unsympathischen Vertreter der amerikanischen Emigrantenkultur, deren Sprache die Konkurrenz und das Kapital sind. Während er vor seinem Weggang aus Schabbach aufgrund der repressiven Dorf-Strukturen durchaus die Sympathie seines Regisseurs wie des Zuschauers genoss, lässt Reitz bei Pauls Rückkehr keinen Zweifel daran, als was er dieses Klischeebild begriffen wissen will.

Auf eine weitere frappierende antiamerikanische Tendenz hat Michael E. Geisler im Zusammenhang mit der Figur der Lucie hingewiesen.

Ihre Hinwendung sowohl zu den Nazis wie zu den Amerikanern suggeriere, dass es keinen Unterschied zwischen dem alten und dem neuen System gebe, wodurch Reitz' eine Verbindung zwischen dem Faschismus und „Amerika“ herzustellen beabsichtige: »one of the favorite commonplaces of leftist discourse«⁵⁹⁹.

Was die USA als Versinnbildlichung des „Anderen“ anbelangt, präsentiert Reitz in *Heimat* tatsächlich ein relativ undifferenziertes und pauschales Klischee, das sich nicht einordnen lässt in das ansonsten so behutsam und ambivalent vermittelte Bild, das der Regisseur uns vermittelt.

Vor dem Hintergrund von Reitz' filmpolitischen Äußerungen lässt sich diese Abneigung vor allem auf die Ablehnung der amerikanischen Filmindustrie zurückführen, die zu einer grundlegenden Amerikakritik bzw. antiamerikanischen Vorurteilen aufgeblasen und pauschal auf die Kultur eines gesamten Landes angewandt wird.

Während Reitz also einerseits die USA als die Fremde kritisch beleuchten will und sie leider zu eindimensional behandelt, gelingt ihm auf der anderen Seite anhand der Figuren Appolonia und Klärchen ein durchaus kritischer Blick auf die „Heimat“. Auch die Figur des Glasisch Karl repräsentiert das „Andere“ in der „Heimat“. Seine physische Entstelltheit führt dazu, dass er in der Gemeinschaft des Dorfes nicht vollkommen akzeptiert wird. Einen hartnäckigen Widersacher hat Glasisch in Alois Wiegand, der ihn immer wieder wegen seiner „Grindfinger“ öffentlich lächerlich macht. Um den Makel zu vertuschen, trägt Glasisch später Handschuhe.

⁵⁹⁹ Geisler (1985: 65).

Leider verpasst es Reitz in seinem Film, dessen überwiegende Anteile in der Zeit des Nationalsozialismus spielen, die Juden, als die „Anderen“ im Zusammenhang mit dem durchaus existierenden bäuerlichen Antisemitismus zu zeigen.⁶⁰⁰

Dennoch ist *Heimat* weit entfernt von der Schilderung einer heilen Welt. Die erwähnten Beispiele haben es gezeigt, aber auch jenseits dieser offensichtlichen, figurenbezogenen Verdeutlichungsmechanismen, gibt es viele subtile Hinweise auf die Brutalität, die in Schabbach regiert. So wurde beispielsweise Korbmachers Hänschen, der später deswegen sogar zum Meisterschützen wird, von seinem Bruder beim Essen mit der Gabel ein Auge ausgestochen. In der ersten Episode (*Fernweh*) wird die Holzfälleridylle durch den Fund einer Frauenleiche empfindlich gestört. Diese Szene erfährt eine Wiederholung, als einige Jahre später die Mütter des Dorfes mit ihren Kinder zum Blaubeerensammeln in den Wald gehen und dabei die Kleidung der ermordeten Frau aufspüren.

Insofern ist *Heimat* gleichzeitig eine Liebeserklärung⁶⁰¹ an den Hunsrück wie Zeugnis einer tiefempfundenen Abscheu⁶⁰² gegenüber der „Heimat“. „Heimat“ ist immer beides zugleich: Liebe und Schutz und Identität und Gemeinschaft und Enge und Kontrolle und Unterdrückung und Einsamkeit. Es handelt sich also um ein zutiefst ambivalentes Gefühl.

⁶⁰⁰ Dass es auch auf dem Land Antisemitismus gibt, hat Edgar Reitz (2004a: 35) in seinem Produktionstagebuch selbst thematisiert: »Der Antisemitismus auf dem Lande ist so alt wie in den Städten, er ist nicht so aggressiv, er ist permanent. Der städtische Antisemitismus ist vermutlich aus Konkurrenzneid entstanden. Auf dem Lande steckt darin ein Element der Fremdenfeindlichkeit. Der Fremde als Heimatloser ist jemand, dem man nicht trauen kann, weil er kein Land besitzt. Er gehört deswegen nicht dazu.«

⁶⁰¹ Vgl. Reitz (2004a: 57f.): »Und auf der anderen Seite dieses Dorf mit seinen Lebensgewohnheiten, seinen menschlich liebenswerten, engen, aneinander hängenden Verhältnissen, das Dorf und die Familie Simon und die Familie Wiegand mit ihren kleinen Verquerheiten, aber auch mit dieser Treue, die unvergesslich ist, weil sie festhält an dem, was man geschaffen hat, weil sie festhält an dem, was man kann, und weil sie eine Welt für Kinder schafft, in der Kinder glücklich sein können, Landschaft und Haus und Tiere und Anwesenheit, permanente Anwesenheit, das sind die Tugenden dieser Hunsrück-Dörfer. Dieses Einkuscheltsein, selbst wenn man sich Feind ist, selbst wenn man Nachbarschaftsstreitigkeiten und Dorftratsch auszuhalten hat, dennoch wie unter den Fittichen einer Glucke unter diesen Schieferdächern zu leben, mit einem Vater, einem Großvater, der ein Schmied ist, der täglich in seine Schmiede geht und Pferde und Kühe beschlägt und glühendes Eisen formt. Menschen, die etwas können, Handwerke, die sie ausüben, wirklich beherrschen und wissen, wie man etwas wachsen lässt auf den Feldern, die mit den Tieren nicht sentimental umgehen und sie dennoch richtig behandeln, diese Welt, in der man eigentlich nichts anderes tut als leben und wo jeder Tag darin besteht, es auf irgendeine Weise richtig zu machen, und wo man sich daran orientiert, dass man weiß, was richtig ist, und wo man auch erkennen kann, dass das, was man getan hat, richtig oder falsch ist, und wo man mit jedem Nachbarn darüber sprechen kann und sagen kann, das hast du richtig gemacht, und das hast du falsch gemacht, und das wirst du das nächste Mal anders tun, und wo man die Individualität seiner Kinder respektiert und wo man weiß, dieses Kind ist anders als das Kind, und dieses Kind ist dafür geeignet und dafür nicht geeignet, und dieses Kind wird bei uns bleiben und wird so sein wie wir, und dieses Kind wird uns verlassen und weggehen und nicht mehr wiederkommen. Das ist diese Hunsrücker Welt, die ich liebe, aus der ich gekommen bin und die ich kenne [...]«

⁶⁰² Vgl. Koebner/Koch (2008: 177): »In einem Dorf, wo jeder jeden kennt und jeder seine Nase indiskret in die Intimität des Nachbarn steckt, entsteht ein Terrorverhältnis der gegenseitigen Kontrolle und des Neids wenn einer mehr hatte als der andere oder sich einer mit etwas amüsierte, was dem anderen nicht zugänglich war. Auch die Sexualkontrolle funktionierte auf perfide Art. Alles, was aus üblichen und allgemein anerkannten Verhaltensnormen ausscherte, wurde aufs Heftigste bekämpft.«

»Dort, wo ich nicht mehr weiß, warum ich jemanden liebe, dringe ich zum Geheimnis der Person vor, da treffe ich auf die nicht gleich erklärbaren Qualitäten oder substanziellen Quellen eines Menschen oder auch auf seine Abgründe. Und darum geht es bei allen diesen Leuten. In den *Hunsrückdörfern* sehe ich diese Ambivalenz im Naturzustand, im Rohzustand. *Heimat* ist eine Bestandsaufnahme aus Ambivalenzen.«⁶⁰³

4.10 *Heimat* und „Heimat“

Auf den folgenden Seiten möchte ich abschließend die in *Heimat* vorgestellten Heimatkonzepte zusammenfassen und darüber hinaus einen Blick auf die Position werfen, die *Heimat* in der deutschen (Heimat)Filmgeschichte einnimmt.

4.10.1 „Heimat“ in *Heimat*

Während der Vorbereitungen zu *Heimat* hat Edgar Reitz einmal festgestellt, dass »es in unserer deutschen Kultur kaum ein ambivalenteres Gefühl [gibt], kaum eine schlimmere Mischung von Glück und Brutalität als die Erfahrung, die hinter dem Wort ‚Heimat‘ steht«⁶⁰⁴. Das Zitat beinhaltet meines Erachtens drei wichtige Hinweise auf das Heimatverständnis des Filmemachers:

Erstens bezeichnet Reitz „Heimat“ als ein Gefühl, als etwas, das auf die Empfindsamkeit des Menschen gerichtet ist und weniger auf seine rationalen, kognitiven Fähigkeiten. Deshalb handelt es sich bei „Heimat“ auch um ein mehr das Unbewusste als das Bewusste ansprechendes Phänomen, das sich zwar (politisch) manipulieren und missbrauchen, aber nur schlecht verordnen lässt.

Zweitens begreift Reitz „Heimat“ als Erfahrung, als einen an das subjektive und unverwechselbare Erleben des Menschen gekoppelten Prozess, als etwas zu Entwickelndes bzw. sich Entwickelndes. Auch die Erfahrung kann nicht verordnet werden, denn sie fordert die aktive Beteiligung des Erfahrenden heraus, der sich durch sie über eine gewisse Zeitspanne hinweg Welt aneignet.

Der dritte wichtige Aspekt bringt ein grundlegende Überzeugung und gleichzeitig ein Leitmotiv des Reitzschen Schaffens zum Ausdruck: die Auffassung, dass es sich bei den Dingen des Lebens und der menschlichen Erfahrung von Welt um zutiefst ambivalente Kategorien handelt, die lediglich dann auf eine lebendige und angemessene Weise künstlerisch vermittelt werden können, wenn die wahrgenommen Ambivalenzen sich auch im

⁶⁰³ Koebner/Koch (2008: 147).

⁶⁰⁴ Reitz (o.J.: 109).

künstlerischen Produkt niederschlagen und nicht zugunsten eines Urteils oder einer Idee ausgeglichen werden.

Diese Überlegungen spielten auch im Hinblick auf die Arbeit an *Heimat* eine ausschlaggebende Rolle:

»Ich habe das Wort >Heimat< nicht verfilmen wollen als etwas Abstraktes, sondern ich habe in dem, was dieses Wort im positiven und im negativen Sinne vielleicht auslöst an Gefühlen in den Menschen, in diesem eigenartigen Sumpf von Erfahrungen und Leidenschaften und Ängsten, eine praktische Auseinandersetzung gesucht. Mir war auch mulmig bei dem Wort, denn es ist ja in unserer Geschichte sehr belastet, aber auch belastet durch die heutigen Verhältnisse, in denen Heimat eigentlich nur noch etwas Gefährdetes und nicht mehr etwas Kuscheliges, Wärmendes ist.«⁶⁰⁵

In ähnlicher Weise äußert sich Reitz in einem Interview mit Frauke Liesenborghs:

»Das Wort ‚Heimat‘ [...] ist mit allen möglichen Gefühlen besetzt. Beinahe nur mit negativen, weil dieses Wort vor allem politisch missbraucht worden ist und weil es auch eng verbunden ist mit Familie und dem Verhältnis Eltern Kinder. [...] *Heimat* [als Titelbezeichnung für einen Film; Hervorhebung im Original; D.B.B.] bedeutet nicht, dass ich jetzt einen positiven Begriff propagieren will, sondern dass ich damit etwas bezeichne, was es schon immer gegeben hat als Konfliktpunkt, als Ort der Sehnsucht, als Ort der Angst, als geographischen Ort der Zufälligkeit, der zufällige Ort nämlich der Geburt oder der Kindheit. Als etwas, was dann doch wieder nicht so zufällig ist, weil jeder Mensch nur eine Kindheit hat und weil alle Zufälligkeiten zusammen dann plötzlich doch etwas Unverzichtbares sind. Alles das liegt für mich in diesem Begriff, und ich finde es an der Zeit, diesen Begriff neutral werden zu lassen.«⁶⁰⁶

Der Wunsch, den Begriff „Heimat“ neutral werden zu lassen bzw. ihn neu, d.h. ohne die durch den politischen Missbrauch herbeigeführten, ausschließlich negativen oder positiven Konnotationen, Vereinnahmungen und Überstülpungsangebote, verwenden zu wollen, entspricht einem Bedürfnis und Verständnis, das Günter Grass Anfang der 1970er Jahre zum Ausdruck brachte, als er forderte, den Heimatbegriff neu zu definieren, um ihn nicht den Ewiggestrigen zu überlassen.⁶⁰⁷

Durch die ideologische Entrümpelung sollte es möglich werden, wieder (neu) über „Heimat“ nachdenken zu können, ohne sofort unter den Generalverdacht des Revanchismus gestellt zu werden.

In der verschleppten Restaurationsepoche der 1970er und 1980er Jahre und unter dem Eindruck einer erneuten Umstrukturierung, Zerstörung sowie (militärischen und atomaren) Bedrohung der Um- und Lebenswelten entstand ein neuer von der Linken mitgetragener Heimatdiskurs, der in der Identitätssuche des Einzelnen, aber auch einer gesamten Gesellschaft mündete.⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Reitz, Edgar zit. nach: Kaes (1987: 177).

⁶⁰⁶ Liesenborghs (1983: 56).

⁶⁰⁷ Vgl. Fußnote 10.

⁶⁰⁸ Vgl. Koebner/Koch (2008: 169): »Es ging unter all den anderen Themen um etwas so Schwieriges wie die *Identitätssuche eines Deutschen, der mitten in den Unglücksjahren eine glückliche Kindheit erlebt hatte*. [Hervorhebungen im Original; D.B.B.]«

Selbstverständlich war auch dieser Diskurs nicht frei von Vorurteilen und Ausschlussmechanismen, wie Michael E. Geisler herausgearbeitet hat.⁶⁰⁹

Die beschriebene Identitätssuche und Standortbestimmung zwischen der vormodernen Welt des Dorfes und der beschleunigten einer globalisierten Welt, die Geschichte eines Jahrhunderts, das sich mehr als jede Epoche zuvor als eine historische Schnittstelle erweist, der Dialog zwischen Bewahrung und Veränderung, zwischen Gestern und Morgen, zwischen Regression und Utopie, zwischen Sehnsucht und Fluchtbewegung, ist das eigentliche, und seinerseits zutiefst ambivalente Thema in *Heimat*.⁶¹⁰

Dabei handelt es sich gleichzeitig auch um den Dialog, den der Mythos „Heimat“ austrägt, um widerstreitende Positionen zusammenzudenken und gestörte Balancen, erschütterte und irritierte Ordnungen auf einer neuen, höheren Ebene einer Lösung zuzuführen.

Da Reitz es sich zum ausdrücklichen Ziel gemacht hatte, den Heimatbegriff in seiner ganzen Ambivalenz und Widersprüchlichkeit zu thematisieren und abzubilden und gleichzeitig suggestive Deutungsangebote zu vermeiden, handelt es sich bei *Heimat* um einen ambivalenten Film, entpuppte sich auch die Rezeption als ambivalent und widersprüchlich.

Jedoch nicht im Sinne einer ambivalenten Wahrnehmung, die sich der Gleichzeitigkeit einander widersprechender Positionen bewusst war, sondern mit dem Effekt, dass sich die Zuschauer für eine Perspektive entschieden und die andere ausblendeten.

In einer groß aufgemachten Titelgeschichte widmete sich beispielsweise *Der Spiegel* dem Film und betrachtete *Heimat* überaus positiv »als Ausdruck und Krönung der jahrelang hartnäckig versuchten Rehabilitierung der von den Nationalsozialisten missbrauchten >Sehnsucht nach Heimat<«⁶¹¹. Dieser Auslegung widersprach Reitz mit Nachdruck in einem Interview in der *Frankfurter Rundschau*:

»Genau das Gegenteil. So gesehen ist mir das unangenehm. Ich glaube aber nicht, dass der Film als Ganzes eine solche Tendenz fördert. Es würde mir leid tun, wenn das passieren würde. Der Film läuft doch am Ende auf Entfernung hinaus. Heimat, Nähe, Kindheit, Geborgenheit, Wärme, Großmütterlichkeit und all diese Dinge gehen kaputt, verwandeln sich in Erinnerungen. Das geschieht um so mehr, je mehr wir mit der Erzählung in die Gegenwart gelangen. (...) Ich würde es als eine furchtbare Kitschlüge empfinden, wenn der Film in der Form permanent eine Heimatinnenwelt suggerieren würde, die es nicht geben kann.

⁶⁰⁹ Vgl. Geisler, Michael E.: „Heimat“ and the German Left, in: *New German Critique*. Special Issue On *Heimat*, Jahrgang, 36/1985, S. 25-66.

⁶¹⁰ Vgl. Mocek, Ingo: „Zeit stiehlt uns die Träume“. Gespräch mit dem Regisseur Edgar Reitz über sein gigantisches „Heimat“-Epos, in: *Die Welt* vom 03. Oktober 2004, online im WWW unter URL: http://www.welt.de/print-wams/article116059/Zeit_stiehlt_uns_die_Traeume.html [Stand: 02.04.09]: »Heimat ist etwas, was man vielleicht aus der Kindheit kennt oder zu kennen glaubt, wonach man sich sehnt - und in dem Moment, wo man anfängt, sich dorthin zu bewegen, entfernt es sich immer weiter, und man wird es niemals finden.«

⁶¹¹ Kaes (1987: 177).

Die kann es nur als Erinnerung, als Sehnsucht geben. In den geschilderten Zeiten hat es sie ja auch so nie gegeben. An den einzelnen Figuren wird das dargestellt, und was mit denen passiert, geschieht am Ende auch mit dem Zuschauer.«⁶¹²

Anton Kaes betrachtet es hingegen als »bezeichnend für die Bewusstseinslage der achtziger Jahre, dass die meisten Presseberichte bei weitem mehr an die nostalgische als an die kritische Dimension des Films anknüpften«⁶¹³.

Die Filmkritik hat in diesem Zusammenhang und vor dem Hintergrund der Bitburg-Affäre und dem Historikerstreit Mitte der 1980er Jahre häufig hart reagiert und den Film als reaktionär eingestuft, ohne zu bemerken, dass sie die Ausblendungsmechanismen, die sie Reitz unterstellte, wiederholte, indem sie die kritische Dimension des Films nicht erkannte.⁶¹⁴

Darüber hinaus nahm sie für sich in Anspruch, was sie dem gewöhnlichen Zuschauer nicht zutraute: nämlich den Film einem genauen Blick und einer kritischen Analyse unterziehen zu können, die aus der elliptischen Erzählform bewusst resultierenden Lücken in Verbindung zu bringen mit dem eigenen historischen „Wissensstand“ und die durch den Film vermittelten Irritationen und Brüche (von denen sie behauptete, es gäbe keine) zu entdecken.⁶¹⁵

Tatsächlich vermittelt der Film aber, wie ich nachgewiesen habe, mehr als nur eine eindimensionale Perspektive auf „Heimat“, weshalb meines Erachtens sowohl die ausschließlich heftige Zustimmung, wie die ausschließlich heftige Ablehnung mit blinden Flecken operiert.

Dass der Film in seiner Bewertung und Wahrnehmung ab dem Zeitpunkt der Veröffentlichung jedoch nicht mehr gesteuert werden kann, war Edgar Reitz bewusst. Im Zusammenhang mit Reaktionen, die vor allem die nostalgisch-affirmative Seite der Filme hervorhoben, bemerkte der Regisseur:

⁶¹² Weyand, Armin: Heimat: Eine Entfernung. Ein Gespräch mit Edgar Reitz. Über den Hunsrück, seine verlassene Heimat, die Faschismus-Darstellung und den Farbwechsel, in Frankfurter Rundschau vom 20. Oktober 1984.

⁶¹³ Kaes (1987: 177).

⁶¹⁴ Vgl. dz. Fiedler, Manuela: Heimat im deutschen Film. Ein Mythos zwischen Regression und Utopie, Coppelgrave, Coppi-Verlag, 1995. / Friedländer, Saul: Bewältigung – oder nur Verdrängung? Bei der deutschen Suche nach der Identität kann die Geschichte auf der Strecke bleiben, in: Die Zeit vom 08. Februar 1985. / Kaes, Anton: Deutschlandbilder: Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München, Edition Text + Kritik, 1987. / Kahlenberg, Friedrich P./Koch, Gertrud/Kreimeier, Klaus/Schlüpmann, Heide: „Deswegen waren unsere Muttis so sympathische Hühner“ Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann, in: Frauen und Film, Heft 38, 1985, S. 96-106. / Koch, Gertrud: Kann man naiv werden? Zum neuen Heimat-Gefühl, in: Frauen und Film, Heft 38, 1985, S. 107-109. / Selbstverständlich war nicht jeder von der Kritik geäußerte Aspekt ungerechtfertigt. Im einzelnen bin ich darauf im Verlauf dieser Arbeit eingegangen.

⁶¹⁵ Bemerkenswerte Ausnahmen von der pauschalisierenden Kritik und sorgfältige „Re-Lektüren“ bieten Michael E. Geisler und Rachel Palfreyman an. Vgl. Geisler, Michael E.: „Heimat“ and the German Left, in: New German Critique. Special Issue On Heimat, Heft 36, 1985, S. 25-66. / Palfreyman, Rachel: Edgar Reitz's Heimat. Histories, Traditions, Fictions, Oxford/Bern/Berlin u. a., Peter Lang, 2000.

»Das Landleben ist [...] keine Idylle. Ich habe aber erlebt, dass Zuschauer der *Heimat* für sich auswählen, was sie gern darin sehen wollten. Sie haben im Grunde die unangenehmen Widersprüche ausgeblendet – vor allem Zuschauer im Hunsrück selbst.«⁶¹⁶

4.10.2 *Heimat* als „Heimat“

Wie bereits eingehend thematisiert wurde, hat Reitz sich dem Ziel verschrieben, mit Film Erinnerungsarbeit zu leisten. Darin steckt auch der Versuch, die Frage »wie [...] *man diesem Moloch Zeit, der uns alle auffrisst und uns alles wegnimmt, wie [...] man dem entgehen [kann]* [Hervorhebungen im Original; D.B.B.]«⁶¹⁷ zu beantworten. »Ist Erinnerung ein Mittel, die Zeit aufzuheben?«⁶¹⁸

Diese Frage lässt sich hinsichtlich seiner Filme sicherlich mit Ja beantworten, wenn man die Täuschung in Kauf nimmt, welche Film vollführt.

Anders als die Photographie, die einen Moment abbildet und aus der zeitlichen Abfolge herauslöst, ihn dem Lauf der Geschichte entreißt und konserviert, stellt Film den Fluss der Zeit wieder her.

Insofern gelingt es der Kinematographie gleichzeitig, die Zeit zu konservieren und sie vor dem Auge des Zuschauers auferstehen zu lassen, nachdem sie vergangen ist. So wird es möglich, Vergangenes wieder gegenwärtig werden zu lassen und die Vergänglichkeit, den Tod, in einem illusionistischen Moment der Zeitentzogenheit im Dunkel der Kinovorführung zu überlisten, für die Dauer der Vorführung aufzuheben.

In der filmischen Arbeit hat Reitz somit das vielleicht am besten geeignete Mittel entdeckt, Erinnerung abzubilden und lebendig festzuhalten und mit ihr einen Mythos zu ergründen, der ursächlich mit dem Vorgang der Erinnerung verknüpft ist, da „Heimat“ – wie eingehend erläutert wurde – häufig mit dem (vermeintlich) Verlorenen sich auseinandersetzt.

Heimat wird so zu einem lebendigen Archiv der Erinnerung und der Diskussion um „Heimat“⁶¹⁹, Kunst wird – wie Anton Kaes - bemerkt tatsächlich zum »Gedächtnisspeicher und [...] Ersatz für Heimat«⁶²⁰.

⁶¹⁶ Koebner/Koch (2008: 176f.).

⁶¹⁷ Ebenda (151).

⁶¹⁸ Ebenda.

⁶¹⁹ Die Errichtung eines lebendigen Archivs als kulturelles Zentrum und Gedächtnis, als „Gegengift gegen den Tod“, hat Reitz (2004a: 70f.) auch im Hinblick auf den deutschen Film per se angestrebt, wie die folgenden Notizen aus dem Produktionstagebuch verraten: »Die Arbeit von 20 Jahren und von mehreren Generationen neu hinzugekommener deutscher Filmemacher liegt auf einem großen Friedhof. Saison für Saison gibt es Filme, die keine Veröffentlichung erfahren. Filme, die von ihrem Verleih miserabel behandelt worden sind, Filme, die in den falschen Kinos liefen, schöne Filme, an die man sich erinnert und die man nie wieder zu sehen bekommen hat, Filme, die so persönlich waren, dass die Macher es nicht gewagt haben, sie zu veröffentlichen. Wir sind vielleicht das einzige Land auf der Welt das über zwei Jahrzehnte unveröffentlichte Filme hergestellt hat, ganze Lebensbereiche und Existenzen, die sich hier ausgedrückt haben, mehr oder weniger geschickt, mehr oder

Der zweite Aspekt gelingt, da das dem Mythos „Heimat“ gewidmete filmische Erinnerungsarchiv *Heimat* den Heimatbegriff in seiner Entwicklung im 20. Jahrhundert in Deutschland mit seinen Gegensätzen, Ambivalenzen und vielfältigen Bedeutungsschichten nachzeichnet.

Dies mag einerseits für den Regisseur Edgar Reitz gelten, der, ähnlich wie seine filmische Figur Hermann Simon, seiner „Heimat“ eine Art lebendiges Denkmal erbaut, andererseits motiviert der Film die Erinnerungsleistung des Zuschauers, der dazu aufgefordert wird, den Heimatdiskurs auf seine eigene Biographie anzuwenden.

Lena Scholz bemerkt dazu, dass es Reitz ermöglicht, den »Verlust der sinnstiftenden Umgebung [...] durch Bilder«⁶²¹ zu kompensieren.

Jenseits der erwähnten Aspekte, ist das lebendige Archiv *Heimat* auch eine Art Archiv der deutschen Mediengeschichte im Kleinen, insbesondere des Films. Es handelt sich um einen Film, der die deutsche Filmgeschichte verhandelt und gleichzeitig um einen Heimatfilm, weil er sich vordergründig dem Mythos „Heimat“ verschrieben hat.

Wir haben es also mit einem Film zu tun, der einen Diskurs über den deutschen Film führt und gleichzeitig ein deutscher Film ist. Als Heimatfilm gelingt Edgar Reitz mit *Heimat* dabei etwas Unvergleichliches, da der Film tatsächlich den Dialog zwischen Tradition und kritischer Betrachtung beinhaltet, ohne widerstreitende Positionen aufzulösen oder Ambivalenzen einzuebnen.

Einerseits wiederholt Reitz teilweise konventionelle Muster, wie ich im Hinblick auf die Rollenbilder herauszuarbeiten versuchte, andererseits wirkt der Film an vielen Stellen selbstreflexiv und fordert den Zuschauer ausdrücklich dazu auf, das Gesehene kritisch zu reflektieren. Deshalb unterscheidet er sich grundlegend von allen bisherigen Heimatfilmen, die Urteile vermitteln und den Rezipienten von einem spezifischen Bedeutungsangebot überzeugen wollten.

weniger begabt, aber dennoch, sie haben ihr Leben damit verbracht, das wurde vorzeitig auf den Friedhof der >nicht mehr aktuellen Filme< verbannt, als gäbe es in der Kunst so etwas wie Saisonaktualität. Das trifft uns alle miteinander viel härter, als wir im Moment wissen, denn das Lebenswerk von vielen liegt da und schreit danach, bemerkt zu werden. Ich schlage deswegen noch einmal vor, dass man jetzt endlich, vielleicht unter dem Titel *Haus des deutschen Films* [Hervorhebung im Original; D.B.B.], in München einen Ort schafft, wo all das täglich und permanent zur Verfügung steht. Was gebraucht wird, ist ein schöner, großer, altmodischer Vorführsaal, sind Räume, in denen man Ausstellungen und Verkaufsstände eröffnen kann und ein Archiv. Ein großes Archiv, in dem wir jeden deutschen Film, ausnahmslos jeden deutschen Film seit 1962, seit Oberhausen, sammeln, je eine Kopie zur Verfügung halten und wo wir ein laufendes Programm veranstalten könnten [...]. Das wäre ein Ort, an dem filmwissenschaftliche Arbeit möglich wäre, an dem Journalisten sich informieren könnten, Ausländer, Importeure, Exporteure, aber auch die Filmemacher selbst, die sich untereinander zu wenig kennen. [...] Hier geht es darum, dass das, was geschehen ist, immer zur Verfügung bleibt, damit man auch den Stellenwert der einzelnen Arbeiten an den anderen Arbeiten ablesen kann.«

⁶²⁰ Kaes (1987: 193).

⁶²¹ Scholz (1996: 52).

Darüber hinaus ist *Heimat* im Hinblick auf Sprache, Landschaft, Handlung und Figuren so konkret, dass er mit den synthetischen Welten des klassischen Heimatfilms nichts zu tun hat.

Ähnlich wie im Hinblick auf das 20. Jahrhundert an sich, handelt es sich bei *Heimat* - filmgeschichtlich betrachtet - um eine Art Scheidepunkt. Denn einerseits mag man der Feststellung Peter Buchkas folgen, dass »mit *Heimat* [...] alle, die den Neuen deutschen Film prägten, angekommen [sind]; die, die fortgingen, und die, die heimkehrten«⁶²². *Heimat* setze »jenen großartigen Schlusspunkt einer Entwicklung, auf den die Kenner des Neuen deutschen Films [...] sehnsüchtig gewartet haben«⁶²³.

Andererseits leitete das „Schlusswort und der Nachruf des Neuen Deutschen Films“⁶²⁴, als das *Heimat* vielleicht gedacht war, wie Thomas Elsaesser spekuliert, über zum „Neuesten Deutschen Film“, dessen Vertreter seit der Wende wieder vermehrt über ihr Land und das Thema „Heimat“ nachdenken. Angestiftet durch eine neue Gesellschafts- und Staatsordnung und die am eigenen Leib erfahrene Umstrukturierung des Vertrauten und angesichts des Lebens in einer zunehmend globalisierten Welt, verspricht der Mythos „Heimat“ auch in Zukunft aktuell zu bleiben. In diesem Sinne ist „Heimat“ noch immer ambivalent. »Heimat, das ist auch heute ein Land, das wir nie besessen und dennoch verloren haben, ein Ort der Sehnsucht«⁶²⁵ und zugleich der Utopie.

⁶²² Buchka, Peter: Weggehen, um anzukommen. Überlegungen zu „Heimat“, einem deutschen Filmroman von Edgar Reitz, in: Süddeutsche Zeitung vom 15. und 16. September 1984.

⁶²³ Ebenda.

⁶²⁴ Vgl. Elsaesser (1994: 369).

⁶²⁵ Reitz (2004b: 85).

5 Zusammenfassung

Sowohl die Begriffs- als auch der Überblick über die deutsche Heimatfilmgeschichte haben gezeigt, dass „Heimat“ ein in allen Epochen virulentes Phänomen ist, das in Zeiten der Irritation oder unter dem Eindruck des drohenden, vermeintlichen oder tatsächlich erfolgten Verlusts von Vertrautem, von vertrauter Umgebung und den damit verbundenen Beziehungen, unzählige Renaissance erlebte, weil es auf die realen Bedürfnisse der Menschen mit Bildern und Projektionen antwortet.

Dies ist seit der Abkoppelung des Heimatbegriff von realen, juristischen Kategorien (die im Zusammenhang mit erbrechtlichen Besitz- oder Versorgungsansprüchen standen) im Zeichen erhöhter Mobilität ganzer Bevölkerungsschichten und im Zuge des gesellschaftlichen Strukturwandels in Zeiten der Industrialisierung der Fall.

Wer „Heimat“ sagte, streckte seine Finger aus nach dem verlorenen, einstigen, vermeintlich legitimen Besitz, seien das nun die Kindheit oder Grund und Boden, Region oder Vaterland.

In den verschiedenen Epochen wurde dieses Potenzial ausgeschlachtet und politisch-ideologisch vereinnahmt, weswegen der Begriff bis in die späten 1960er Jahre hinein mit einem Makel behaftet und deshalb unbrauchbar aufgeladen erschien.

Erst ein erneuter Heimatdiskurs und eine damit einhergehende neue Heimatbewegung, die sich als Reaktion auf einen erneuten gesellschaftlichen Strukturwandel und angesichts drohender Umweltzerstörung dem Regionalen und der „heimatlichen“ Lebenswelt als unmittelbarer Umgebung zuwandte, nahm sich der ideologischen Entrümpelung des Phänomens an, um es bewusst nicht den Ideologen zu überlassen.

Der Begriff musste neu definiert werden, wie Günter Grass es forderte. Es ging darum, „Heimat“ von seinen reaktionären, revanchistischen und konventionellen Konnotationen zu befreien und den Begriff nicht als etwas Verordnetes, Zugefallenes, sondern als etwas alltäglich und aktiv neu zu Eroberndes, neu Anzueignendes zu begreifen.

Der Dialog zwischen Regression und Utopie, den Ernst Bloch mit den berühmten Zeilen aus seinem *Prinzip Hoffnung* formuliert, wenn er „Heimat“ als etwas bezeichnet, das jedem in die Kindheit schien und worin gleichzeitig noch niemand war, ist vielleicht das prägendste Bild, das sich im Hinblick auf das Phänomen „Heimat“ etabliert hat.

Es beschreibt den Dialog zwischen einer alten und einer neuen, noch zu verwirklichenden Ordnung, zwischen Tradition und Moderne, zwischen Gestern und Morgen, wie er sich nicht nur durch die Literatur, sondern auch durch die gesamte deutsche Heimatfilmgeschichte zieht.

Wo die Antworten der Bergfilme, des Heimatfilms im Dritten Reich, des klassischen deutschen Nachkriegsheimatfilms oder des Neuen Heimatfilms vor dem Hintergrund gestörter Balancen und Ordnungen jedoch zugunsten eines deutlichen Urteils ausfallen und die Filme suggestive Angebote transportieren, verweigert sich Edgar Reitz mit seinem Beitrag zur (Heimat)Filmgeschichte dieser allzu einfachen Haltung konsequent und löst die dem Heimatbegriff über Jahrhunderte hinweg zugewachsenen ambivalenten Aspekte in seinem Filmroman mit dem programmatischen Titel *Heimat* nicht auf. Dadurch wird das filmische Produkt seinerseits zu einem ambivalenten, aber gerade deshalb besonders lebendigen und eindrucklichen Kunstwerk, das sich in seiner Vielschichtigkeit, Genauigkeit und in seiner Amoralität von jedem anderen Beispiel des heimatlichen Filmgenres unterscheidet.

Gestützt auf eigene Erinnerungen und Erfahrungen sowie auf die Erinnerungswelten der Hunsrückbewohner entwirft Edgar Reitz in monatelanger akribischer, an „oral history“-Methoden erinnernder Arbeit eine authentische „Heimat“-Welt, die den Höhepunkt dessen darstellt, was er unter dem Vorhaben „Film als Erinnerungsarbeit“ zu betreiben, seit den 1970er Jahren verfolgte. So gelingt einerseits die Präsentation einer überaus realistischen, authentischen und nie synthetischen Erfahrungswelt (wie sie beispielsweise dem Heimatfilm der Nachkriegszeit anhaftete), während andererseits die Grenzen des subjektiven und überaus schöpferischen Erinnerungsvorgangs deutlich gemacht werden.

Wie ich herausgearbeitet habe, gelingt es Reitz auf mehreren Ebenen darauf aufmerksam zu machen, dass die Erinnerung mit blinden Flecken operiert und stark selektiv vorgeht. Dies wird beispielsweise durch die elliptische Struktur des Filmromans deutlich.

Außerdem gibt es zahlreiche intertextuelle und selbstreflexive Hinweise auf den Umgang mit Film in Produktion und Rezeption, wodurch der Zuschauer immer wieder darauf aufmerksam gemacht wird, dass Reitz die Künstlichkeit des filmischen Produkts, seine Funktion und manipulativen Aspekte, mitreflektiert.

Diese Erzählhaltung erlaubt es dem Filmemacher Reitz einerseits die Figuren und ihre Handlungen ambivalent zu präsentieren und gleichzeitig auf den aktiven Zuschauer zu vertrauen, der das Gesehene nicht nur konsumiert, sondern kritisch hinterfragt und in Verbindung bringt mit dem persönlichen Wissenshorizont in Bezug auf die geschilderte Zeitgeschichte, der als Korrektiv vorausgesetzt wird.

Darüber hinaus soll über die subjektive Perspektive, die der Film in Bezug auf die vorgestellte und filmisch transportierte Erinnerungswelt einnimmt, die persönliche Erinnerung des Rezipienten in Gang gesetzt werden, der auf die Suche nach seinem eigenen Schabbach geht.

Die Rolle des Zuschauers, der sich aktiv an der Kinoerfahrung beteiligt und die via Film präsentierte Welt mit seinen eigenen Erfahrungen in Beziehung setzt, ist ein wesentlicher Aspekt des Reitzschen Filmschaffens. Kino und Film existieren für den Filmemacher Reitz nicht in einem luftleeren Raum und schon gar nicht als l'art pour l'art, sondern sind im besten Falle in der Lage, „soziale Synapsen“ auszubilden.

Film so verstanden ist mehr als eine Freizeitunterhaltung, sondern stattdessen ein Kulturereignis mit gesellschaftlicher Relevanz und der Möglichkeit, für das Leben zu sensibilisieren und reale Gegebenheiten zu verändern.

Trotz seiner Defizite im Zusammenhang mit der Nicht-Thematisierung des Holocaust, den präsentierten Rollenbildern und dem latenten bis offensichtlichen Antiamerikanismus, ist *Heimat* als persönliche und gesellschaftliche Identitätssuche ein wesentlicher Beitrag zum neuen Heimatdiskurs der 1970er und 1980er Jahre, der den Dialog zwischen Tradition und Moderne, zwischen Regression und Utopie mit allen Widersprüchen verhandelt, die der Mythos „Heimat“ seinerseits beinhaltet.

Insofern gelingt es Reitz mit seinem Filmroman tatsächlich, eine Art „Ersatzheimat“ zu erschaffen und *Heimat* als ein lebendiges „Heimat“-Archiv, als Archiv deutscher Erinnerung an ein deutsches Jahrhundert, vorzustellen. Dieses Archiv ist in der Lage, was ausschließlich der Film erreicht: es stellt uns die Erinnerung immer wieder aufs Neue lebendig vor Augen und lässt uns dadurch Abschied von ihr nehmen und sie gleichzeitig auf ewig gegenwärtig bewahren. Der Film ist eine Art Gegengift gegen den Tod.

Anhang

Anhang 1

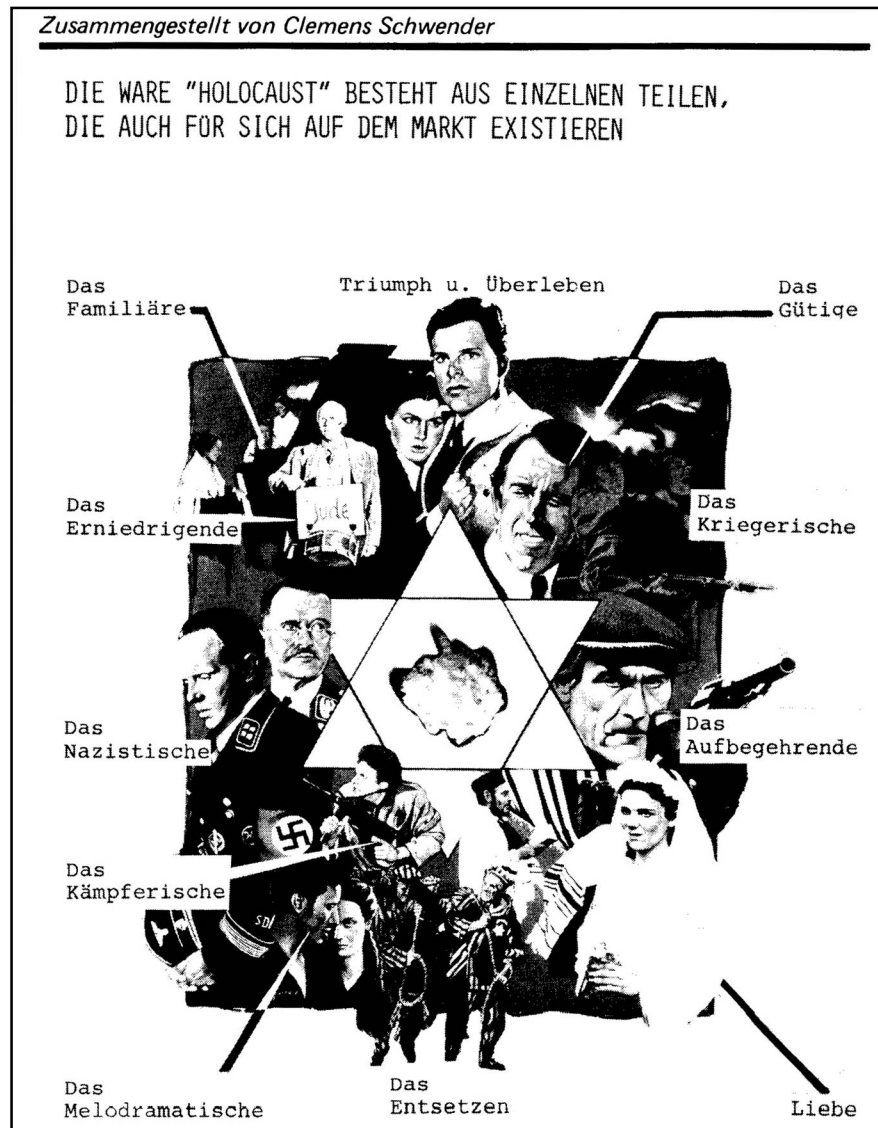


Abbildung 34:
Schaubild zu der US-amerikanischen TV-Serie Holocaust.

Anhang 2

DER BLICK INS FEUER.

Ein Gespräch mit Edgar Reitz.

München, im September 2009.

David Benjamin Brückel: Sehr geehrter Herr Reitz, Ihr Großvater mütterlicherseits war Streckengeher und Geschichtenerzähler im Hunsrück. Ihr Vater war Uhrmacher. Beide Aspekte – das Erzählen und die Zeitlichkeit, oder besser gesagt: das Erzählen in der Zeit, finden im Film zusammen. Sind es diese Erfahrungen, die Ihnen den Anstoß gaben, Filmemacher zu werden?

Edgar Reitz: Diese familiäre Hunsrücker Wurzel und auch das daraus resultierende Erzähl-Talent kamen relativ spät zum Vorschein. Zunächst war für mich in den 50er Jahren, in denen ich mit dem Studium in München begann, ein spezifisches Aufholbedürfnis entscheidend. Das Kulturleben in Deutschland und insbesondere der Film hatten ja nach 1945 den Anschluss an die Welt verloren. Die Entwicklung der Filmindustrie in der Nazizeit hatte einen deutschen Sonderweg eingeschlagen und dieselben Leute, die bereits bei der UFA gearbeitet hatten, waren immer noch tätig. Die meisten Filmschaffenden, die den deutschen Film in den 50ern bis in die 60er Jahre hinein bestimmten, waren noch von der UFA ausgebildet worden. Zum Teil sind es Mitläufer des Nationalsozialismus gewesen, die den Entnazifizierungsmaßnahmen der Nachkriegszeit entgehen konnten. Da spielte übrigens die Stadt München eine besondere Rolle, weil große Teile der Filmindustrie in den letzten Kriegsjahren, in denen sich die Bombenangriffe auf Berlin häuften, nach Bayern verlegt worden waren. Man hatte das teure Equipment und filmtechnische Betriebe hier in Sicherheit gebracht. In meinen frühen Jahren als Kameraassistent in Filmproduktionsfirmen habe ich zu sehen bekommen, dass man überall mit dem Equipment der ehemaligen UFA arbeitete. Auf den Scheinwerfern stand noch das Logo der UFA und es war nicht ersichtlich, wie diese Geräte in den Besitz der neu gegründeten Firmen gekommen sind. Irgendwie hatte man diese Produktionsmittel zur Seite geschafft in den Wirren des Kriegsendes. Es war also geklautes Material, aus dem die deutsche Filmindustrie der Nachkriegszeit aufgebaut wurde. Auch die Filmästhetik der Nazizeit war herübergerettet worden. Die Branche war gewissermaßen eine Fortsetzung des Dritten Reichs nur ohne Hitler und Goebbels. Man hat die schlimmsten Makel einfach unter den Teppich gekehrt und dann so weiter gemacht wie vorher. So entstand der deutsche Film der 1950er Jahre, zu dem auch die Gattung des Heimatfilms gehört, der heute wieder eine Renaissance erlebt.

Bekanntlich hat der Heimatfilm der Nachkriegszeit seine Vorläufer im Film der Nationalsozialisten und im Bergfilm. Reinhold Messner hat vor kurzem behauptet, er möchte jetzt wieder Bergfilme drehen.

Für mich und meine Freunde war das die Verkörperung eines deprimierenden deutschen Provinzialismus und der ewigen Unbelehrbarkeit dieser Generation, mit der wir nichts zu tun haben wollten. Deswegen richtete sich unser Blick auf die Filme des italienischen Neorealismus. Leute wie Rossellini, der frühe Visconti, De Sica oder auch der frühe Fellini waren hochverehrte Vertreter dieser Richtung. De Sica habe ich besonders verehrt. Filme wie UMBERTO D., LADRI DI BICICLETTA, STAZIONE TERMINI oder MIRACOLO A MILANO bedeuten mir heute noch viel. Was mich faszinierte war die Entdeckung von Filmstoffen im Alltag, in den eigenen Lebensbereichen der Regisseure. Da wo man wirklich lebt, wo man herkommt, wo man arbeitet, lagen die erzählerischen Quellen. Dasselbe galt auch für die Märchen, Mythen, Legenden der jeweiligen Regionen des Landes, die von den Neorealisten aufgegriffen wurden.

Einer Ihrer ersten Filme war 1958 SCHICKSAL EINER OPER, eine Art Kompilationsfilm aus zwei früheren Filmen über die Ruinen der Münchner Staatsoper und über die Ruinen der Residenz. Sind diese Filme Ausdruck der von Ihnen beschriebenen Tendenz, sich mit den eigenen Lebensbereichen auseinanderzusetzen?

Ja, aber es kommt noch etwas anderes hinzu, das mir sehr wichtig ist. In den Bildenden Künsten und auch in der Musik, für die ich mich von Anfang an sehr interessierte, hatte man eine spezielle deutsche Skepsis gegenüber allen zusammenhängenden Großformen und Geschichten entwickelt. Diese Haltung war eine Reaktion auf die Ideenwelt der Nazis, die immer pathetisch im Großen dachten – bis hin zum Krieg. Zu ihrem Größenwahn gehörte auch der Versuch, große neue Mythen schaffen zu wollen. Jeglicher Art von „Größe“ zu misstrauen war tief eingepägt in meine Generation. Das zweite war, dass man bei der Beobachtung seiner Liebe für die zeitgenössische Kunst das Abstrakte, die abstrakte Malerei und die abstrakte Musik ganz besonders schätzte. Für mich waren die Nachfolger der Zweiten Wiener Schule, also Schönberg, Berg, Webern usw. die großen Vorbilder. Für diese Komponisten ist ja auch die kleine Form typisch. Also die Verkürzung und die Beseitigung von jeglichem Blabla und Pathos. Das ist eine ganz wichtige Richtung im 20. Jahrhundert.

Deswegen meinten wir, wenn einer was zu sagen hat, soll er es so kurz wie möglich tun, so wahr wie möglich und ohne Brimborium. Denn die propagandistischen Töne hatten wir wirklich satt und schon ein geschwätziges Finale am Ende eines Films oder Musikstücks erinnerte uns bereits fatal an Hitler-Reden. Deswegen war uns auch jede Art von forcierter Dramaturgie - also die Präsentation von Stoffen in dramatisierter Form - suspekt. Man sagte, die Wirkung um ihrer selbst willen ist unnütz. Man kann alles dramatisieren, man kann die banalsten Stoffe auf die Spitze treiben. Sie werden dadurch aber nicht wahrer, sondern nur in unredlicher Weise wirksamer. Und so hat man sich dann zu einer Art von Purismus und abstrakter Ästhetik hin entwickelt, weg von den Erzählformen. Unsere frühen Filme, auch die allerersten über die Ruinen der Münchner Oper und der Münchner Residenz waren Ausdruck dieser Einstellung.

Es hat für diese Filme einen Anstoß gegeben. Wir waren zu dritt, Stefan Meuschel, Bernhard Dörries und ich. Wir erlebten, dass Jean Cocteau eines Tages einen Besuch in München machte. Er war eine der verehrten Figuren aus der Nachkriegsliteratur und dem Nachkriegsfilm. Er war ein Universalkünstler, der Film, Literatur und Malerei verband. Aus Verehrung folgten ihm einige junge Leute auf einer Münchener Stadtbesichtigungsrunde. Als er die Ruine des Opernhauses betrat, soll er gesagt haben, hierüber müsse man einen Film drehen. Das haben wir aufgegriffen. Als Cocteau weg war, saßen wir zusammen und haben beschlossen: Den Film wollen wir machen. Aber was ist das, ein Film über die Ruinen einer Oper? In diesem Sujet entdeckten wir sofort das beschriebene neue ästhetische Problem: Die Ruine war in unseren Augen schöner als es das intakte, vorherige Gebäude gewesen sein konnte, einschließlich dessen, was es für die bürgerliche Welt einst bedeutet hatte. Auch die Oper als dramatisch-musikalische Gattung war uns in der zerstörten Form lieber. Die zerstörte Form war das eigentliche ästhetische Objekt unserer Nachkriegsjahre. Diese durchaus provokante Liebe zu den Ruinen wollten wir mit unseren Filmen zum Ausdruck bringen. Die Schönheit der Ruinen ist eine elementar-romantische Idee, aber verbunden mit dem Gedanken der Zertrümmerung war sie neu. Dieser Linie bin ich mit den Filmen, die ich dann ohne die Freunde machte, noch lange gefolgt, mit meinen frühen Filmen wie YUCATAN oder GESCHWINDIGKEIT oder auch mit KOMMUNIKATION. Wenn man die Bilder dieser Filme unter dem Gesichtspunkt der Liebe zur zertrümmerten Welt betrachtet, stößt man auf die zugrunde liegende Erfahrung eines in Ruinen liegenden Landes. Als ich mich an der Universität in München einschrieb, musste man noch zwei Monate lang Aufräumarbeiten leisten, um die Immatrikulation zu bekommen.

Wir haben dann als Abiturienten also zwei Monate lang Mörtel von Steinen geklopft und einige Teile des Universitätsgebäudes mit aufbauen geholfen. 1952 lag vieles noch in Trümmern.

Bevor Sie mit der Arbeit als Filmemacher begannen, haben Sie allerdings Theaterwissenschaft studiert...

Wir damaligen Studenten waren sehr berufsorientiert. Man studierte nicht, weil man ein schönes, abgehobenes Fach studieren wollte, sondern man suchte den möglichst schnellen Weg zu einer beruflichen Chance. Und die Theaterwissenschaft in München unter Artur Kutscher hatte den Ruf völlig unakademisch zu sein. Kutscher kümmerte sich darum, dass seine Schüler in der Praxis unterkamen. Sobald er merkte, dass einer wirklich engagiert war und Talent hatte, sprach er seine ehemaligen Schüler an. Die saßen ja überall auf wichtigen Posten, waren z. B. Intendanten an Theatern und Funkhäusern usw. Er rief sie an und sagte, ich habe hier einen begabten Schüler, den schicke ich Ihnen, damit er bei Ihnen weiterlernt. Er hat dann auch nicht lange gefragt, ob da gerade eine Volontärstelle oder eine Regieassistenten frei sei. Das war für mich der Grund, Theaterwissenschaft in München zu studieren. Von Wissenschaft kann man da kaum sprechen. Seine „Stilkunde“ wäre das Studium nicht wert gewesen. Jeder Kutscher-Schüler hat Episödden in Erinnerung, z. B. wie er sich über die Idee des Epischen Theaters von Brecht aufgeregt hat. Brecht war ja auch mal kurze Zeit Student bei ihm...

Schon im zweiten Semester bewegte ich mich mehr in den Randbereichen der Universität, als im regulären Studiengang. Kutscher hielt ein so genanntes Privatissimum, in das vorzudringen der Ehrgeiz seiner besten Schüler war. Er lebte damals in Unterwössen am Chiemsee, da fuhr man zweimal pro Woche zu ihm raus. Wir waren zehn seiner Schüler und saßen bei ihm bis spät in die Nächte, stöberten in seiner Bibliothek und ließen uns von seinen Erzählungen aus den Zeiten vor dem Ersten Weltkrieg verzaubern. Seine Theatervorlesungen waren durchsetzt von zahlreichen Episoden und eigenen Erlebnissen mit den Literaten und Dramatikern der frühen Jahre des 20. Jahrhunderts. Er hatte eine unnachahmliche Art, die Dinge zu betrachten. Wenn er erzählte, wie er Ibsen begegnete, hat er ein Photo vorgezeigt, das war eigentlich gar kein Photo, sondern ein Negativ und er hat dann wirklich darüber gegrübelt, wieso Ibsen damals schon einen weißen Bart hatte.

Wie gesagt, von Wissenschaft kann man nicht sprechen, aber es war eine Atmosphäre, in der außerordentlich produktive Freundschaftsbeziehungen geknüpft wurden.

Ich wurde nach einiger Zeit so eine Art Lieblingsschüler von Kutscher, und als er nach München umzog, weil er nicht mehr so gut gehen konnte, habe ich geholfen, seine ganze Bibliothek abzubauen und in München wieder aufzubauen, so dass ich in seinen Seminaren immer derjenige war, der Auskünfte geben musste, weil ich über das Leben des alten Herren oft besser Bescheid wusste, als er selbst.

War der Weg zum Film dann mit der Hoffnung verbunden, in einer anderen Form als Autor tätig sein zu können, als dies vielleicht im Theater möglich schien?

Zuerst einmal war Theater-Regie ja tatsächlich mein Ziel. Ich hatte im Hunsrück, wo ich gestartet bin, keinerlei Berührung mit Film. Ich habe zwar immer photographiert, aber das war mehr so eine Leidenschaft, die ich nicht weiter beachtet habe. Dass Photographie auch eine Art Kunst sein kann, das hat mir niemand erzählt. Im Gymnasium in Simmern hatte ich bereits eine Theatergruppe aufgebaut und gemeinsam mit meinem Deutschlehrer Stücke geschrieben. Die haben wir dann in unserem Schultheater inszeniert. Für mich ist dabei der Wunsch immer größer geworden, Theaterregisseur zu werden. Mit diesem Berufsziel bin ich angetreten. Zunächst einmal lief das auch in der Richtung, nicht nur aufgrund des Studiums bei Kutscher und einer Regieassistentz an den Kammerspielen, ich gründete auch eine Studiobühne in München und inszenierte da. Meine Darsteller waren meist Schauspielschüler von verschiedenen Schauspielschulen. Das ging eine Weile so, bis in meinem Freundeskreis das Interesse an Film immer größer wurde.

Es gab in München das erste deutsche Filmkunsttheater das „Studio für Filmkunst“ in der Occamstraße. Der Gründer, Walter Talmon-Gros, war gleichzeitig auch Leiter des Filmfestivals in Mannheim. Im „Occam“ sah ich alle diese Filme des italienischen Neorealismus, von denen ich sprach, und bald schon eroberte der französische Film unsere Aufmerksamkeit. Die Nouvelle Vague gab es zu dieser Zeit noch nicht. Aber Regisseure wie Cocteau, Duvivier, Carné, Autant-Lara, René Clair, Renoir oder Clouzot wurden zu unseren Lehrmeistern. Diese großen französischen Filmemacher, die zur Generation unserer Väter gehörten, waren bis dahin in Deutschland gänzlich unbekannt. Für uns waren sie die neuen Maßstäbe für das, was einmal Filmkunst sein sollte. Filme wie LES ENFANTS DU PARADIS, LA BATAILLE DU RAIL, LE DIABLE AU CORPS (mit dem unvergesslichen Gérard Philipe) oder LA RÈGLE DU JEU von Jean Renoir haben wir immer wieder angesehen und auswendig gelernt.

In diesen Jahren hatte sich eine Arbeitsgemeinschaft im Zeitungswissenschaftlichen Institut gebildet. Dieser Gruppe habe ich mich angeschlossen und ich organisierte dann mit den neuen Freunden zusammen eine mehrmals pro Woche stattfindende Reihe von Filmvorführungen. Wir hatten den Vorführer eines Synchronstudios kennengelernt, mit dessen Hilfe wir nachts in das Studio konnten. Wir sammelten untereinander Geld, um den Vorführer zu bezahlen, der uns dann die Filme vorführte, die wir ihm mitbrachten. Wir benutzten den Briefkopf des Instituts für Zeitungswissenschaft und schrieben an alle möglichen Cinematheken und Produktionsfirmen usw., und es gelang uns jede Woche, zwei bis drei Filme zu bekommen: Richtige 35mm-Kopien. Das war jedes Mal, als hätte man einen großen Fisch gefangen. Wir ließen uns den Film vorführen und saßen dann den Rest der Nacht im Schneiderraum dieses Tonstudios und haben die Filmkopie so lange vorwärts und rückwärts gespult, bis wir sie auswendig kannten. Wir waren meist zu dritt oder zu viert. Aus dieser Gruppe sind auch die hervorgegangen, mit denen ich die ersten Filme über die Ruinen machte.

Nach einiger Zeit nannten wir uns „Filmseminar am Zeitungswissenschaftlichen Institut der Universität“, aber das war inoffiziell und ist nie von der Universitätsleitung genehmigt worden, so dass wir nie Räume zur Verfügung gestellt bekamen und auch nie Geld. Es blieb eigentlich eine private Initiative, die aber gerade deswegen, weil sie mit solchem Idealismus betrieben wurde, sehr folgenreich war. Diese Vorführungen wurden die Basis meines filmhistorischen Wissens. Wir haben in drei Jahren, ich würde mal schätzen, ungefähr 800 Filme gesehen. Darunter die bedeutenden Werke der Stummfilmzeit, aber auch des Tonfilms. Ich habe danach nie mehr so viel filmhistorischen Stoff in mich aufgenommen wie in dieser Zeit. Damals schwenkte mein Interesse vollkommen um, vom Theater hin zum Film. Das Bedürfnis, das Film-Handwerk zu erlernen, wurde immer größer, und die Universität bot dafür immer weniger Möglichkeiten an, weil außer Kutscher, der dem Film gegenüber zwar sehr aufgeschlossen war, aber nur Theoretisches dazu zu vermitteln hatte, niemand Film oder Filmgeschichte lehrte. Also gab es nur die Möglichkeit, Erfahrung in der Praxis zu sammeln. Ich habe mir einmal eine Wunschliste zusammengestellt, der ich tatsächlich folgte: Ich wurde Kameraassistent, Schnittassistent, dann habe ich in einem Kopierwerk assistiert. Ich war sogar Produktionsassistent. Ich habe mich bei Münchener Filmfirmen um Jobs im Bereich von Organisation und Aufnahmeleitung bemüht, später als Regieassistent. Ich habe also versucht, durch Assistenzen konsequent diese ganze Wegstrecke zu durchlaufen. Ich habe mir die Ausbildung in der Praxis allein zusammen gebastelt.

Führte Sie ihr Weg von dort schließlich zu den Werbe- und Industriefilmen, die Sie damals zu drehen begannen?

Es stellte sich permanent die Frage, wie man seine ersten Versuche finanziert. Durch Assistenzen oder bloßes Zuschauen und Abgucken wird man kein Regisseur. Man muss es auch selber machen und ausprobieren, ob man Talent hat. Da kam mir ein Zufall zu Hilfe: Ein ehemaliger Kommilitone aus München begegnete mir eines Tages auf der Ludwigstraße und berichtete, er habe inzwischen sein Studium abgeschlossen. Er hatte in Wien in Germanistik promoviert und erzählte mir dann, er hätte vom Chemiekonzern Bayer in Leverkusen den Auftrag erhalten eine Filmabteilung aufzubauen und Filme herzustellen, welche die Forschung, Entwicklung und die Public-Relations-Probleme der Firma beschreiben.

Er hatte wenig Ahnung und fragte mich, ob ich ihm nicht helfen könne. Da er über reichlich finanzielle Mittel für Experimente verfügte, habe ich sofort zugesagt. Im Auftrag der Bayer-Werke gelang es mir, die seltsamsten filmischen Experimente um des Experiments willen durchzuführen. Ich konnte alles ausprobieren: Verrücktheiten mit der Kamera, mit dem Licht, mit dem Schnitt, mit allem. Was in der Filmbranche nicht denkbar war, ging in der Industrie, die Ende der 50er Jahre infolge des deutschen „Wirtschaftswunders“ sehr reich geworden war. In den folgenden Jahren erhielt ich sogar internationale Anerkennungen und Preise für meine experimentellen Industriefilme wie EXPERIMENTELLE KREBSFORSCHUNG, WELTÄRZTEKONGRESS, MOLTOPRE, BAUMWOLLE etc. Das hatte zur Folge, dass mir noch andere Firmen Aufträge gaben. Ich muss sagen, ich möchte diese Erfahrung nicht missen, weil es später nie mehr möglich war, so hemmungslos zu experimentieren. Auf dem freien Kunstmarkt hätte man sich den Vorwurf des Formalismus zugezogen. Meine eigenen freien Kurzfilme wie YUCATAN, KOMMUNIKATION oder GESCHWINDIGKEIT realisierte ich erst in der Zeit kurz vor und nach Oberhausen.

Und Ihr erster Spielfilm MAHLZEITEN...

... ist noch vollkommen aus dem Geist dieser Ruinen- oder Zertrümmerungsvorstellung entstanden. Wenn man MAHLZEITEN heute sieht, würde man vielleicht am ehesten sagen, das sei ein Vorläufer der dänischen Dogma-Film-Bewegung. Diese freie oder wilde Art des Schnittes, die Benutzung der Handkamera, das Drehen mit vorhandenem Licht...

Obwohl alles mit Schauspielern inszeniert ist, ist es gefilmt, als wäre die Geschichte ein Spontanereignis in der Natur und der Filmemacher risse beim Erzählen kleine Fetzen aus einem großen Stoffgebilde heraus und zeige nur diese Fetzen vor.

Die Ästhetik von MAHLZEITEN ist einerseits noch stark beeinflusst von der Ruinenverehrung, andererseits von diesen Experimentalerfahrungen mit dem Industriefilm.

Deswegen kommen darin extremste Großaufnahmen vor: Zum Beispiel die Szenen mit dem Auge der Protagonistin oder der Stecknadel, mit der der männliche Protagonist Fliegen aufspießt. Wir sehen Lippen, Zähne, Fingernägel in extremen Großaufnahmen... Die filmische Methode ist die der Anatomie. Für mich war „Anatomie“ damals das Stichwort während der Arbeit an MAHLZEITEN. Ich habe das Leben dieser Elisabeth, der Hauptfigur, und das ganze falsche Familienidyll, sezziert, in lauter einzelne Organe zerlegt, damit diskontinuierlich gemacht und ihm seine Verträglichkeit geraubt.

Der Hunsrück, die Erinnerung an den Großvater, den Streckengeher oder auch an den Vater mit seinen Uhren, das rückte noch lange nicht in mein Gesichtsfeld. Erst mit DIE REISE NACH WIEN, mit STUNDE NULL und natürlich auch beim SCHNEIDER VON ULM spielten die Hunsrücker Wurzeln eine Rolle. Wirklich zu mir selbst gefunden habe ich erst in HEIMAT. Da entdeckte ich in mir das Geheimnis des Narrativen. Bis dahin war ich ein Anti-Erzähler. Ich glaube, jeder von uns ist das Kind seiner Generation. Man kann tun, was man will, man wird immer auch das verkörpern, was die Zeit, in der man geboren ist, von einem will.

Man verhält sich zwangsläufig auf die eine oder andere Weise dazu...

Man verhält sich dazu und man verwickelt sich in die Zeitgedanken und es ist unglaublich schwer, sich da raus zu winden und Distanz dazu zu entwickeln.

Wie löst sich das in Bezug auf Ihren zweiten Film ein? Sie haben davon gesprochen, dass CARDILLAC Ihre Erfahrungen mit dem Neuen Deutschen Film thematisiert...

Ja. In einer Metapher, die mit meinem Vater zu tun hatte: Dieser Handwerkerhaushalt, diese Werkstatt, dieser Werk Tisch eines Goldschmieds, das alles ist dem eines Uhrmachers sehr ähnlich und es war auch so, dass mein Vater neben der Uhrmacher- eine Goldschmiedeausbildung hatte.

Er besaß ein Geschäft für Uhren und Schmuck und er hat nebenher auch Goldschmiedearbeiten gemacht. Zum Beispiel sieht man in CARDILLAC einen Spruch an der Wand hängen, den ich von meinem Vater kannte. Der lautet: „Qualität setzt sich durch“. Den Text kann man im Film immer wieder lesen. Er bezeichnet einen Handwerkermythos. Ich weiß nicht, wo er ihn aufgetan hatte, aber der Text war ein Wahlspruch meines Vaters, mit dem er später ganz furchtbar Schiffbruch erleiden sollte. Als in den 1960er Jahren die Versandhäuser die Märkte auf dem Lande mit Massenprodukten eroberten, als die Quarzuhren aufkamen, eine Wegwerfware, die sich auf der ganzen Linie durchsetzte, ging das Geschäft des Vaters immer schlechter. Aber der Vater hielt immer noch an seinem Leitspruch fest. Doch Qualität setzte sich eben nicht mehr durch. Er glaubte noch im Konkurs, er müsse nur seinen Handwerksidealen treu bleiben, dann könne er trotz allem noch überleben. Er war überzeugt, diese Handwerks-Ethik würden die Menschen honorieren. Ich weiß heute ganz genau, wie schlimm sich die Dinge für Menschen, die so gedacht haben, entwickelt haben. Ich durchblickte den Irrtum, aber ich liebte den Vater dafür. Ich habe beim Filmemachen bis heute an dem Gedanken festgehalten, dass wir ohne einen verbindlichen Qualitätsanspruch jegliche Legitimität verlieren würden. Selbst wenn ich ansehen musste, dass wirklicher Schund gewaltigen Erfolg hatte, nährte ich die Hoffnung, dass der Vater eines Tages recht behält. Ein interessanter Nebengedanke bei der Figur des Cardillac, denn es steckt trotz der Monströsität seines Charakters eine gewisse Ähnlichkeit mit mir in ihm.

Die Geschichte vom Künstler, der sich von seinen Werken nicht trennen mag, dieses fatale Problem, dass der Künstler vom Verkauf seiner Werke leben muss, ist ein tiefer Widerspruch zu all den Idealen der Kunst, denen man folgen muss, um anerkannt zu werden. Das Wort „kommerziell“ war für uns in den 1960er Jahren eins der schlimmsten Schimpfwörter. Es regt mich auf, daran zu erinnern, weil ich weiß, dass das Wort heute positiv besetzt ist.

Wenn man heute von einem Film sagt, er sei kommerziell, dann wird das positiv gesehen. Es ist doch seit jeher so, dass wir unter Kunst etwas verstehen, dessen Nutzen nicht definierbar sein darf. Ich meine das Postulat der grundsätzlichen Zweckfreiheit. Aber wir sind sehr vorsichtig geworden mit radikalen Forderungen in Bezug auf Kunst. Der Begriff „Kunst“ ist ebenso wie der Begriff „kreativ“ zum Modeschlagwort geworden. Alles ist Kunst und alles ist kreativ. Cardillac hingegen grenzt sich von den herrschenden Meinungen ab. Er versteht seine Arbeit als eine schöpferische, künstlerische Betätigung, die in gar keiner Weise Bezug nehmen darf auf den Markt und den gesellschaftlichen Erfolg. Es ist deswegen letztendlich für ihn beleidigend oder kränkend, dass er davon leben muss.

Der Goldschmiedeberuf ist ein besonders geeignetes Beispiel, denn es gibt in Analogie zum „Autorenfilm“ sogar den Begriff „Autorengoldschmied“. Solche Goldschmiede verstehen sich als Künstler, die Schmuckgegenstände so herstellen, wie andere Leute Skulpturen. Sie sehen sich als Mini-Bildhauer. Sie arbeiten lediglich in kleinsten Dimensionen und verwenden edle Materialien wie Gold, Platin, Edelsteine. Cardillac ist ein „Autorengoldschmied“. Und wenn es überhaupt einen Zweck seiner Werke gibt, dann ist es der Zweck, den nackten Körper einer schönen Frau zu schmücken.

Die dazu noch seine Tochter ist.

Die seine Tochter ist und dafür erhalten muss, weil ihm der Erfolg nicht vergönnt ist, dass die erotischen Objekte seiner Begierde von fremden Männern mit seinem Schmuck geschmückt werden können. Deshalb kann er seine Leidenschaft nur in größter Zurückgezogenheit an seiner Tochter verwirklichen. Er lebt in einer verschlossenen Geheimwelt. Vorgefunden habe ich das Sujet bei E.T.A. Hoffmann. Die Novelle DAS FRÄULEIN VON SCUDERI hat mich schon als Jugendlicher fasziniert, aber in der Novelle ist das Künstler-Problem nicht ausgeführt, weil E.T.A. Hoffmann sich mehr auf die bizarre Kriminalgeschichte konzentriert hat. Ich habe versucht, das Künstlerproblem herauszuarbeiten und in die Gegenwart zu verpflanzen. Ich fand auch in Hans-Christian Blech einen wirklich phantastischen Darsteller dafür. Der hatte diesen unnachahmlichen irren Blick.

Die Entstehungsgeschichte des Films war allerdings nicht ganz problemfrei...

Die Entstehungsgeschichte war ein Hammer, weil wir 1968 und 69 in Berlin, wo wir drehten, mitten in die Studentenrevolten gerieten. Und das sprang auch auf das Team über. Ich habe ja mehrfach darüber erzählt, wie dann auch bei uns die Revolution geprobt wurde.

In der ZWEITEN HEIMAT haben Sie diesen Erfahrungen eine Episode gewidmet.

Ja. Dort habe ich versucht, diese Erlebnisse ein bisschen nachzuerzählen, einschließlich der Begebenheit, dass eine amerikanische Produktionsfirma auftaucht, die dem Regisseur den Hauptdarsteller abkauft.

Es gibt einen gewissen altersbedingten Abstand zwischen Ihrer Generation und der Generation der um ca. zehn Jahre jüngeren, so genannten 68er. Hat dieser Altersunterschied eine Rolle gespielt zwischen Ihnen und anderen Vertretern des Neuen Deutschen Films?

Ich war mittendrin in den Kämpfen der 68er. Ich war zwar zehn Jahre älter als die meisten, fühlte mich aber nicht so, da ich gerade begonnen hatte, Filme zu machen. Die „Oberhausener“ waren in dem unpassenden Alter. Das hatte damit zu tun, dass wir so lange gebraucht hatten, zum Spielfilmmachen zu gelangen. Die echten 68er fanden dann schon Filmschulen vor und mussten weniger kämpfen als wir.

Diese Leute haben die zehn Jahre Umweg nicht gebraucht. Die konnten direkt in die Schulen, die übrigens wir gegründet hatten. Denken Sie an das Ulmer Institut für Filmgestaltung, das ich bis 1968 gemeinsam mit Kluge leitete. Wir waren gerade einmal zehn Jahre älter als unsere Schüler und rechneten uns zu ihrer Generation. Deswegen findet sich in der ZWEITEN HEIMAT die Geschichte von Hermann, der in dieser Zeit lebt. Hermann ist zehn Jahre jünger als ich, aber er folgt meinen Spuren.

Nach CARDILLAC hat sich Ihre erzählerische Haltung gewandelt. Sie schlugen einen Weg ein, der sich mehr der Narrativität zuwandte und sich ab DIE REISE NACH WIEN der Erinnerung verschrieb. DIE REISE NACH WIEN gründet sich explizit auf Familienerinnerungen... Sie sind ja auch in Ihren früheren Filmen stets von persönlichen Erfahrungen ausgegangen, allerdings kommt die Komponente der Erinnerung erst später hinzu. War dies ein bewusster Schritt, gab es einen konkreten Auslöser für diesen Wandel?

Auch vorher habe ich versucht, aus persönlichen Quellen zu schöpfen, aber ich habe sie metaphorisch umgesetzt, in Metaphern erzählt, in anderen Milieus, anderen Figuren, so dass man nicht erkennen konnte, woher das kommt. Dahinter steckte das für die Zeit typische Bedürfnis nach Allgemeingültigkeit. MAHLZEITEN war noch ein relativ großer Erfolg. Der Film hatte in Venedig einen Preis bekommen, war aber schon vor der Mostra im Kino gestartet - bei der alten Constantin in München - und erreichte enorm lange Laufzeiten in den Kinos aller größeren deutschen Städte.

Mahlzeiten war vom Start her ein durchgreifender Erfolg. Was man damals den Jungen Deutschen Film nannte, war überraschend populär. Die Leute strömten in die Kinos. Spätere Filme, wie CARDILLAC oder DAS GOLDENE DING, blieben erfolglos.

DIE REISE NACH WIEN hätte ein Erfolg werden können, weil da schon das Terrain betreten war, das mir später Erfolg brachte, aber der Film war durch die Verleihfirma ruiniert worden. Also dieser Weg, der sich so logisch angefühlt hatte, aus dem Weglaufen von zu Hause, dem Weg von der Theaterleidenschaft zum Kino und vom Kino zu den Ruinen, von den Ruinen zur Zertrümmerung und Abstraktion usw., dieser Weg, der mir als Generationsweg vorgezeichnet war, führte in die Sackgasse, führte letztendlich in den siebziger Jahren zur permanenten Erfolglosigkeit und auch zur Verständnislosigkeit, bis ich schließlich als intellektueller, theoretisierender Filmemacher galt. Ich war gestempelt, gerade durch die Metaphorik der Geschichten. Die Selbstentdeckung als Erzähler passierte in einer regelrechten Existenzkrise und es war nicht das Ergebnis einer Suche nach neuen Wegen, sondern eigentlich eine Verzweiflungstat.

Unbewusst hatte es sich bei DIE REISE NACH WIEN oder STUNDE NULL bereits angedeutet, aber wenn man sich die Filme ansieht, bemerkt man, dass sie ja auch noch Zertrümmerungsfilme sind. Sie verweigern sich permanent einer linearen Erzählform. Der Strom, der da entstehen will, musste immer wieder gebremst und gestoppt und abgebrochen werden. Das war tatsächlich eine Verpflichtung. Bis heute ist DER SCHNEIDER VON ULM mein aufwendigster und teuerster Film. Wenn man diesen schönen, liebevoll ausgestatteten Film heute sieht, wird man sich vergeblich fragen, warum er damals so untergegangen ist. Dann kommt die Geschichte, die ich oft erzählt habe, weil sie für meine Entwicklung absolut prägend war: nach dem Misserfolg mit dem SCHNEIDER VON ULM geriet ich in wirtschaftliche Not. In dieser Situation war ich der Meinung, das Filmemachen habe mir kein Glück gebracht. Ich war fünfundvierzig Jahre alt, ich dachte, das lässt sich noch korrigieren. Bevor ich den Film aber aufgab, wollte ich den Dingen noch einmal auf den Grund gehen und herausfinden, wie das wohl gekommen sein mag, dass ein Hunsrücker Junge wie ich, in dessen Familie noch nie jemand eine Universität von innen gesehen hat und wo es auch keine Künstler gegeben hat, einen so extrovertierten Beruf wie Filmemacher gewählt hat. Ich wollte die Geschichte meines Vaters und anderer Familienangehöriger beschreiben und aus dem Beschreiben, aus dem reinen Rekapitulieren der Dinge, auf mich selbst kommen, um mir meine eigenen Wurzeln vor Augen zu führen. Und ich fing an, die Geschichte meines Großvaters und meiner Großeltern aufzuschreiben. Das, was ich da schrieb, verwandelte sich während des Schreibens in die Urfassung von HEIMAT. Damit waren auf einmal die Tore aufgegangen fürs Erzählen, und der Energiestrom, der im Erzählen liegt, wurde mir auf einmal klar. Ich weiß bis heute eigentlich nicht, was es letztendlich ist, das den Erzählstrom am Leben hält. Was ist es, das es immer wieder interessant macht, weiter zu erzählen?

Aber auch, wenn ich von der Seite des Publikums her frage, was ist es, nicht satt werden zu können an gewissen Geschichten?

Vielleicht ein gewisses Verlangen danach, Identität herzustellen. Über die kollektive Vergewisserung einer gemeinsamen Vergangenheit.

Das ist eine Erklärung, aber sie ist mir immer noch zu allgemein, oder zu abstrakt. Es ist noch etwas anderes. Ich glaube, man gerät beim Erzählen in einen archaischen, vorintellektuellen Zustand oder in einen Zustand, der vor Erfindung der Hochkultur liegt. In gut erzählten Geschichten tauchen wir ab in eine Wahrnehmungsform, die wahrscheinlich uralte ist, in der es uns nicht darum geht, die Zusammenhänge zu abstrahieren oder zu verstehen, oder zu erklären. Das ist glaube ich das richtige Wort.

Mir ging es auch nicht um eine intellektuelle Ebene.

Das Erzählen führt zum Verstehen, aber es erklärt nicht. Es hat eine Ähnlichkeit mit dem Blick ins Feuer. Wenn wir nachts vor einer Feuerstelle sitzen und ins Feuer blicken, sind wir auf eine merkwürdige Weise gebannt. Die Flammen verändern etwas in unserer Seele. Auch um ein Feuer herum entstehen Gemeinschaftsgefühle. Ich glaube, dass richtig erzählte Geschichten wie ein Feuer sind. Sie erzeugen ebenfalls ein Gemeinschaftsgefühl, um das Hinhören oder Hinschauen herum. Es ist also ein archaischer Zustand, in den wir geraten und ich glaube auch, dass der Erzähler beim Erzählen in einen solchen Zustand gerät. Deswegen kommt es auch dazu, dass ihm Wendungen einfallen, die er vorher nicht wusste...

...die er intellektuell nicht vorbereiten konnte...

Ja. Wir wissen ja eigentlich nicht wirklich, wer wir sind und wir wissen nicht wirklich, was in uns ist. Dieser unglaublich lange Weg, den die Gene hinter sich haben... Die emotionalen Prägungen... Also ich glaube, dass C.G. Jung in dem Punkt recht hatte, als er so etwas wie ein kollektives Unbewusstes annahm. Und ich glaube, dass die Erzählkunst dieses Unbewusste anzapft, aus ihm heraus sich belebt.

Es geht um die gemeinsame Arbeit an einem Mythos.

Aber was ist ein Mythos? Ach, das ist ja heute ein inflationär gewordener Begriff. Zunächst einmal versteht man darunter eine Erzählung, die sich von den Alltagserzählungen durch eine ganz grundlegende Tiefenschicht unterscheidet. Ein Mythos ist eine Geschichte, in deren Hintergrund wir das Wirken der Götter spüren. Das können wir bei allen großen, alten Mythen feststellen. Wir Heutigen leben in einer gottlosen Zeit. Sowohl die antiken Götter als auch der christliche Gott sind ja alle abgeschafft und sie wirken nicht mehr in die Geschichten hinein. Aber alle Glaubensinhalte haben ihre Wurzel in etwas anderem, in einer grundsätzlich metaphysischen Ausrichtung der menschlichen Seele. Daher stammen die gemeinsamen Wurzeln, die gemeinsamen Verbindungen zwischen der Erzählkunst von heute und den Mythen, die es früher gegeben hat. Die großen Religionen sind nur dann wirklich lebendig gewesen, wenn sie mythologisch waren. Im Christus-Mythos und in der christlichen Architektur, im Dombau, kommt eine mythisch denkende Menschheit zum Ausdruck. Einen Dom kann man nicht aus rationalen Zweckmäßigkeitsüberlegungen bauen, der würde nie entstehen, der würde nie fertig werden. Ein Werk wie HEIMAT - trotz seiner Filmdauer von 54 Stunden - besitzt immer noch nicht das Ausmaß einer Kathedrale. Wahrscheinlich kann man erzählerisch nicht annähernd das leisten, was die Architektur beim Dombau in vierhundert Jahren zustande gebracht hat. Das Bild der Kathedrale hat mir bei meiner Arbeit aber dennoch vorgeschwebt, aber mir wurde dabei klar, dass dafür beim Film die Voraussetzungen fehlen.

Die Baumeister der Kathedralen lebten in einem völlig anderen gesellschaftlichen Zusammenhang. Sie wussten, dass es nicht nur in ihrem eigenen Interesse liegt, dass die Kathedrale eines Tages fertig wird.

Könnte man sagen, dass Sie sich in der tiefen Krise nach dem SCHNEIDER VON ULM vielleicht auch unbewusst diesem immer vorhandenen, mythischen Erzählstrom überantwortet haben?

Ja. Er war einfach da, weil es kein Film werden sollte. Ich dachte am Anfang ja nur, das wird ein Text. Das wird ein Text, der nicht einmal zur Veröffentlichung bestimmt ist. Ich sah mich nämlich nicht als Schriftsteller. Dadurch war ich von allen Konkurrenz- und Ehrgeizproblemen entbunden. Ich musste nichts beweisen damit, ich wollte nur verstehen. Eines Tages saß ich dann vor hundert Seiten Text und sah, dass da etwas geöffnet worden war. Es ist eine Tür aufgegangen.

In dieser Zeit lief im deutschen Fernsehen die US-amerikanische Fernsehserie HOLOCAUST. Das ist eine vollkommen andere Art, mit Erinnerung, Geschichte und Geschichtlichkeit umzugehen.

Ich habe die Serie wie die meisten Deutschen damals gesehen und mich darüber geärgert. Abgesehen von der Moral, die man ja akzeptieren kann, wird eine sentimentale Klischee-Geschichte erzählt, die in den Hollywood-Schreibateliers ausgeheckt wurde, um ein weltweites TV-Geschäft zu machen. Mit der konkreten Erfahrung dieser Menschen unter Hitler hatte es wenig zu tun. Ich muss betonen, dass ich nie beabsichtigte, mit HEIMAT eine Antwort auf HOLOCAUST zu geben.

Sie haben sich dann mit Peter Steinbach in den Hunsrück zurückgezogen, um sich dort zu erinnern, zu forschen, Leuten zu begegnen, die Drehbücher zu schreiben...

Ich kannte Steinbach von der STUNDE NULL. Da hatten wir zum ersten Mal miteinander zu tun. Seinen Text mit dem Titel SCHLÜSSELMACHERS PARADIES haben wir damals umgearbeitet, um die STUNDE NULL zu drehen. Zwei Jahre später habe ich Steinbach in den Hunsrück geschleppt und mit ihm die Orte meiner Kindheit abgeklappert. Dadurch, dass ich jemanden bei mir hatte, der fremd war, und dem ich die selbstverständlichsten Zusammenhänge des Hunsrücks erklären konnte, fiel mir das Erzählen wieder leichter. Und so sind wir dann auch an diesem Ort gelandet: Woppenroth, dem Ort, den wir dann später in den fiktiven Ort Schabbach verwandelt haben.

Peter Steinbach kommt nicht aus dem Hunsrück. Wie muss man sich diese Zusammenarbeit vorstellen? Sie hatten Ihre eigene Erinnerung, Peter Steinbach erhielt sie aus zweiter Hand...

Ich hatte ja dieses dicke Manuskript (die Ur-HEIMAT) geschrieben, das er kannte. In dieser Geschichte waren die wichtigsten Charaktere und Geschehnisse um die Familie Simon schon entworfen. Ich wusste von Steinbach, dass er ein besonderes Talent zum Schreiben von Dialogen besaß. Wenn er miterlebt und beobachtet hatte, wie Menschen reden, dann konnte er das nach Monaten noch so aufschreiben, dass man glaubte, dabei zu sein. Diese Fähigkeit wurde für mich eine wichtige Ergänzung beim Drehbuchschreiben. Die ersten großen Rundreisen, die wir machten, waren auch dazu bestimmt, die Ohren für die Sprache der Leute zu öffnen. Wir lebten dann fast ein ganzes Jahr in Woppenroth.

Einerseits haben wir systematisch versucht, die Hintergründe der Story zu ergründen. Wir haben Photoalben gesammelt, wir durchstreiften die Archive der Behörden und haben ganze Jahrgänge der Hunsrücker Zeitung studiert. Man hat zusammen mit den Dorfbewohnern gegessen und getrunken, sich Geschichten erzählen lassen. Wir besuchten auch meine Mutter, die zahllose Details beibringen konnte. Es war ein Auftanken. Das Schreiben hat sich dann parallel zu den Recherchen abgespielt. Wir hatten eine Blockhütte gemietet und da lag immer das Urmanuskript auf dem Tisch. Szene für Szene oder Situation für Situation arbeiteten wir uns voran, und entwickelten Spielfilmszenen. Häufig haben wir das so gemacht, dass wir parallel schrieben. Der eine verzog sich in diese Ecke, der andere in die andere Ecke, und hinterher haben wir unsere Ergebnisse verglichen und gesagt, also hier gefällt mir deins besser, hier gefällt mir meins besser. Es wurde häufig ein Verschnitt gemacht, häufig waren die Entwürfe von Steinbach auch so, dass ich fasziniert davon war. Wenn ich zum Beispiel an den ersten großen Küchendialog denke, mit dem HEIMAT beginnt. Das ist in dem ganzen Gestus wirklich so unter seinen Fingern entstanden.

Wir haben vorher die Situation geklärt, wir haben uns in langen Gesprächen gefragt, wo spielt die Szene? Wer ist beteiligt? Was wollen die Leute? Um was geht es ihnen im Verborgenen? Was ist die Situation, die Tageszeit usw.? Und dann arbeitet man sich sozusagen Zeile für Zeile durch so etwas hindurch. Wir haben auch Zeitungsnotizen eingebaut. Da tauchen auf einmal Dinge auf, die wir aus Photoalben und Kriegserinnerungen haben.

Wenn die Großmutter sagt, schau doch mal Pauls Hände an, die sind so weiß... Das haben wir zum Beispiel irgendwo gehört, in einem ganz anderen Zusammenhang. So floss da plötzlich alles, was sich im Laufe von Monaten in Gesprächen und Beobachtungen während des Sammelns ergeben hatte in das Ganze hinein.

Ist das wieder der Erzählstrom?

Das kann man so nennen: auch später beim Drehen der Szenen. Beim Inszenieren gelten noch einmal ganz andere Voraussetzungen. Da ist man an einem konkreten Ort mit konkreten Darstellern. Kein Drehbuchautor kann behaupten, er hätte alle Details genau vor sich gesehen. Die literarische Phantasie hat andere Fixpunkte. Das Bild, das man mit der Kamera aufnimmt, hat eine Genauigkeit, die kein Schriftsteller erreichen kann. Da legt man sich mit allem fest. Die Farben der Tapeten, wie der Tisch genau aussieht... Beim Schreiben kennt man die Darsteller noch nicht und deren Art zu sprechen oder zu sein. Die Geschichte wird sozusagen mit ihnen noch einmal neu erzählt, von Anfang an.

Man arbeitet sich am Drehbuch entlang, verlässt die Pfade des Drehbuchs aber auch immer wieder, um dann an irgendeiner Stelle überraschend wieder zum Wortlaut des Drehbuchs zurückzukehren. Aber die Wege sind eigene, sie entstehen aus dem Material, das man am Set zur Verfügung hat. Wir mussten zum Beispiel den Raum der Küche im Hause Simon erweitern. Da wurde eine Wand rausgebrochen, aber es musste ein Stützbalken stehen bleiben. Dieser Stützbalken mitten im Zimmer musste erzählerisch neu verstanden werden. Er verwandelte sich in einen symbolischen Ort. Das ist ein bisschen wie der Baum, auf dem Odysseus sein Haus gebaut hat in Ithaka, also diese Metapher, dass eigentlich die Wurzel des Hauses ein Baum ist und aus dem heraus wächst dieser Balken. Der Balken, der nicht im Drehbuch stand, wird durch die ganze Geschichte gezogen. Wenn der einmal verstanden ist, dieser Balken, dann ist er immer wieder der Ort, an dem die schicksalhaften Wiederbegegnungen stattfinden.

Die Weggeher sitzen mit dem Rücken an den Balken gelehnt.

So etwas steht natürlich nicht im Drehbuch und das kann man beim Schreiben auch gar nicht wissen.

Sie haben ja beispielsweise auch die Rahmenhandlung, die es noch im Drehbuch gab, den retrospektiven Blick, mit dem nach Marias Beerdigung HEIMAT eigentlich laut Drehbuch beginnen sollte, beim Drehen verworfen...

Es ist so, als ob die fiktiven Figuren ein Eigenleben und einen eigenen Willen annehmen. Man ist dann als Autor oft nur Zuschauer. Man sitzt ihnen gegenüber und schaut ihnen zu, wie sie sich bewegen und was sie tun. Sie haben ihren eigenen Willen und nehmen nicht alles an, was man ihnen vorgibt. Das passiert mit den Schauspielern übrigens auch, wenn die mal richtig geführt sind und sich die Rolle einverleibt haben, widersetzen sie sich manchen Vorgaben des Regisseurs. Wie verwandelt sich ein Schauspieler in die Figur? Sein ganzer Körper wird der Körper eines anderen. Und alles, was er sagt, jede Bewegung, ist die Bewegung des Körpers eines anderen. Und auf eine geheimnisvolle Weise ist er es doch selbst, weil der Schauspieler der Figur seine Seele leiht. Es ist ein rätselhafter Vorgang. Ich weiß, dass alle guten Schauspieler das Verlangen in sich tragen, ein anderer zu sein. Deswegen ist das Schlimmste, was einem Schauspieler passieren kann, dass er privat auftritt. Als eine private Person, so wie wir alle private Personen sind, fühlt er sich im eigenen Körper nicht verwirklicht.

Der Schauspieler verwirklicht sich in fremden Biographien. Das ist eine Befriedigung, die sehr eigenartig ist. Diesem Umstand verdanke ich natürlich, dass der Stoff auch durch den Schauspieler seine besondere Logik bekommt.

Haben Sie diese Erfahrung bei allen Filmen gemacht, oder ist sie spezifisch bei HEIMAT so gewesen?

Ich habe diese Erfahrung eigentlich schon immer gemacht. Nur war sie nicht immer von erzählerischen Energien gespeist. Bei MAHLZEITEN zum Beispiel spielen auch persönliche Beobachtungen, Erfahrungen, Erlebnisse mit hinein, aber die kommen eher assoziativ und sprunghaft vor. Das Assoziative ist eine andere Klammer als das Erzählerische.

Was mir besonders einzigartig an HEIMAT erscheint und insbesondere am ersten Teil der Trilogie, sind die Ambivalenzen, die Sie zeigen und nicht auflösen und die meines Erachtens grundlegend zusammenhängen mit dem Heimatmythos, der an sich ein ambivalentes Phänomen ist. HEIMAT diskutiert, dies scheint mir das wesentliche Moment der Filme zu sein, die Ambivalenz zwischen Tradition und Fortschritt, zwischen Gestern und Morgen, zwischen Regression und Utopie, wie sie bereits von Ernst Bloch in seinem PRINZIP HOFFNUNG beschrieben wurde, zwischen Zu- und Abneigung. Es ist die dialektische Bewegung zwischen Dableiben, Weggehen und Zurückkehren. Dies scheint mir eine herausragende Besonderheit zu sein, auch im Vergleich mit konventionellen Heimatfilmen, die diese natürliche Ambivalenz gerade nicht zulassen, sondern immer urteilend und beurteilend wirken, eine Idee oder Moral vermitteln wollen.

Aus der Literatur kennen wir die Ambivalenzen viel weniger, als vom Leben selbst. Zum Beispiel die literarische Frage nach Liebe oder Hass: Lieben wir unsere Mutter, lieben wir sie nicht? Hassen wir sie? Die Gefühle sind im Leben nie eindeutig. Alles ist durchsetzt mit Ambivalenzen. Und dann kommt eine moralische Sicht in die Quere, die besagt, dass man seine Eltern lieben muss. Also liebt man seine Eltern. Jedes brave Kind sagt natürlich, ich liebe meine Mami. Ich habe heute eine sehr interessante Metapher gehört. Es gibt eine indische Autorin namens Arundhati Roy, die zurzeit ein Literatur-Festival in Berlin besucht. Sie sagte in einem Interview, die Moral sei ein glitschiger Fisch. Das Bild hat mir sehr gefallen. Die Moral ist ein glitschiger Fisch. Im Leben weiß man das, in der Kunst weiß man es nicht mehr. Da ist das Glitschige auf einmal weg.

Aber ich glaube, jeder gute Literat weiß das letztendlich dann doch und kommt an den Punkt, wo er sich mit den Ambivalenzen beschäftigen muss, oder mit der Glitschigkeit seiner Moral. Das ist etwas, was unglaublich erfrischend ist, denn was dabei zustande kommt, ist ja nicht nur eine negative Aussage, die darauf abzielt, dass wir behaupten, uns auf nichts mehr verlassen zu können. Es gibt kein Gut, kein Böse mehr, alles ist schwarz und weiß zugleich. Im nächsten Augenblick ist aber auch das gar nicht mehr wahr...

Das wäre dann ja auch Beliebigkeit.

Das wäre Beliebigkeit. Stattdessen spüren wir auf einmal, dass das Leben eine andere Wurzel hat. Dass das Leben weitergeht, liegt eben nicht daran, ob es gut oder schlecht oder beides zugleich ist, sondern es liegt daran, dass es weitergeht. Es gibt ein Überlebensprinzip und dieses Prinzip ist in allem zu beobachten. Wenn ich eine Figur beschreibe - sagen wir mal, jemand hat eine komische Körperhaltung, er hält immer den Kopf schief, oder schleppt ein Bein nach, das krank ist, oder er hat eine merkwürdige Art zu lächeln - dann sind das eigentlich verborgene Überlebensenergien. Das heißt, solche Haltungen werden auch dann immer noch fortgesetzt, wenn sie gar nicht gebraucht werden. Da sammelt sich eine Energie in all diesen Haltungen. Etwas, das wir Charakter nennen. Die Art eines Menschen, an der wir ihn wieder erkennen, ist fast immer eine aus Ambivalenzen entstandene Ansammlung von Überlebensenergien. Er will sich nicht fassen lassen, will nicht greifbar werden, will glitschig bleiben. Wie der moralische Fisch. Und das nennt man hinterher Charakter. Und der überlebt. Auch der Fisch überlebt deswegen, weil er glitschig ist.

Und Heimat ist auch glitschig?

In dem Sinne, ist auch der Heimatbegriff glitschig. Der flutscht einem immer wieder aus der Hand und da wo man hinkommt, ist er nicht und entweicht einem immer und trotzdem gibt es ihn. Und wir haben ihn alle schon zu sehen bekommen und alle schon mal Berührung gehabt damit. Insofern ist auch das ambivalent. Das zu sehen macht mir Freude. Eigentlich ist es keine Erkenntnis, sondern eine Tatsache, es ist eine Beschreibung von Realitäten... Diese Realitäten sind nicht missbrauchbar, die kann man nicht in den Dienst der Politik oder des Geschäfts stellen, weil sich auch da die Glitschigkeit zeigt. Der Fisch entweicht.

Bei der Rezeption von HEIMAT ist es dann doch aber immer wieder so gewesen, dass sich die Leute herausgesucht haben, was ihnen gerade passte. Dass zum Beispiel die durchaus kritische Reflexion von Heimat, die vorkommt in Ihren Filmen, die ganz deutlich vorkommt in den Figuren, dass das fast nicht gesehen wurde. Es gab, so wie ich das gesehen habe, ein ungeheures Bedürfnis, anzuknüpfen an die nostalgische Ebene, die ihr Film ja auch transportiert.

Da hat man dem Film wirklich Gewalt angetan und nur noch ganz bestimmte Stellen betrachtet, damit diese oder jene Rechnung aufgeht. Aber sie geht trotzdem nicht auf.

Die Hunsrücker sagen ja, der Film hätte zu ihrer Identitätsbildung beigetragen. Wo auch immer man dort hinkommt, wird man zu den Schauplätzen des Films geführt, und eine ganze Reihe von Leuten, die in Neben- oder Komparsenrollen mitgespielt haben, spielen sich heute als Hauptfiguren auf. Man ist sich einig, dass der Film das Nationalepos der Hunsrücker sei. Aber genau das ist er überhaupt nicht. Sobald sich eine solche Legende verbreitet, wird der Film nicht mehr gesehen. Die meisten Lokalpolitiker schauen den Film gar nicht an. Da werden Motive gezeigt, die es im Film nicht gab. Der Film ist ja nicht an fertigen Orten gedreht worden, die so vorgefunden wurden. Wir haben jedes Mal große Ausstattungsarbeit vornehmen müssen, um die Schauplätze der Fiktion anzupassen. Ich lasse die Leute reden und verstehe auch, dass sie sich den Film aneignen wollen. Der Film leistet aber keiner nationalistischen oder fremdenfeindlichen Tendenz Vorschub. Das ist die Hauptsache.

Allerdings gab es heftige Angriffe auf den Film, weil der Holocaust nur am Rande thematisiert wird.

Das stimmt, aber das ist nicht mir alleine so gegangen. Jede zweite Fernsehsendung, die sich mit Zeitgeschichte beschäftigt, muss sich mit diesem Generalvorwurf auseinandersetzen. Die Holocausteinklage ist ja regelrecht professionalisiert. Die Leute, die darüber zu wachen vorgeben, sind dann mit einem Kitschfilm aus Hollywood wie HOLOCAUST zufrieden.

Mit der Verwertbarkeit auch in Bezug auf den Fisch. Dass man die Geschichte in den Dienst einer Verwertbarkeit stellt.

Ja, der moralische Fisch, der schwimmt in ihrem eigenen Wasser dauernd umher.

Ich würde gerne noch auf das Thema „Erinnerung im Film“ zu sprechen kommen und welche Qualität Film als Erinnerungsarbeit mit sich bringen kann. Sie haben geschrieben, dass Film das Abschiednehmen wiederholt. Auf der anderen Seite stelle ich mir das immer wieder so vor, dass Film auch eine Art von Täuschung oder List vollführt, weil er das Vergangene wiederholt und es uns nicht nur als Vergangenes, sondern als etwas sehr Lebendiges und Gegenwärtiges vor Augen stellt.

Zunächst einmal muss man sich fragen, wie Erinnerung überhaupt funktioniert, ohne dass wir Filme machen, ohne dass wir Literatur erzeugen. Wie erinnern wir uns? Unser Hirn ist ja kein Videorecorder, der in einem chronologischen Sinne die Erfahrungen einfach abspeichert. Stattdessen wachsen in unserem Nervensystem durch alles, was wir erleben, Synapsen. Und die sind auf eine völlig andere Weise verbunden, als durch Logik. Nicht durch chronologische Logik, sondern assoziativ. Das heißt, wenn an einem Ende des Gehirns eine Anforderung besteht, dann läuft sozusagen ein Suchbefehl durch alle Synapsen, und es melden sich solche Inhalte, die damit in irgendeiner assoziativen Verbindung stehen. Sich zu erinnern heißt also, aus einem riesigen Scherbenhaufen von Erfahrungen Details neu zusammenzusetzen, situationsbedingt, in jeder Situation des Lebens. Am deutlichsten sehen wir das, wenn wir beispielsweise einen Bewerbungsbrief schreiben müssen, und darin unsere Biographie darstellen. Diese Biographie wird eine andere sein, als wenn ich meiner Freundin mein Leben erzähle. In jedem Fall hole ich aus meinem Gedächtnis Bruchstücke heraus und setze sie neu zusammen, für den neuen Zweck. Das heißt, im Grunde dichte ich meine Biographie jedes Mal neu. Und wenn ich das oft getan habe, dann verliere ich auch mehr und mehr die Kontrolle darüber, was Fiktion und was reale Erfahrung ist. Viele Leute haben sich ihr Leben längst neu zusammengefummelt und nennen das Erinnerung. Und in Wirklichkeit ist es eine autobiographische Fiktion, in der nur bestimmte Bruchstücke zusammengefügt sind. Dieses Verfahren unterliegt aber einer gewissen sozialen Kontrolle. Also wenn ich so etwas tue, dann muss ich darauf achten, dass die anderen Menschen, mit denen ich bestimmte Erlebnisse geteilt habe, oder die dabei gewesen sind, mir nicht gleich widersprechen.

Sonst fliegt's auf.

Sonst fliegt's auf, das ganze Gebäude. Also werde ich immer versuchen müssen, mich an der Kontrollinstanz der anderen entlang zu bewegen.

Und ich habe ein ganz deutliches Empfinden in mir, das mir sagt, hier habe ich allein die Kontrolle, da bin ich frei im Fabulieren, und in anderen Bereichen gibt es die soziale Kontrolle, da muss ich vorsichtig sein. Das ist sicher auch so, wenn einer als Zeuge vor Gericht geladen wird. Dann unterliegt er sehr stark der sozialen Kontrolle und wird vorsichtig sein beim Fabulieren. Aber auch da kann man sich auf keinen Zeugen verlassen.

Weil die Erinnerung ein schöpferischer Vorgang ist.

Wenn Erinnerung eine Rolle spielt in der Kunst, sagen wir mal in der Literatur, aber auch im Film, dann scheidet diese soziale Kontrolle in einer gewissen Weise aus, weil für die Kunst immer die erzählerische Freiheit gilt und es eine Konvention gibt, die besagt, dass man nicht bei der Wahrheit bleiben muss. Auf der anderen Seite unterliegt man aber dieser Wahrheitskontrolle, sobald man zum Beispiel Zeitgeschichte berührt. Es gibt Leute, die setzen sich auch darüber hinweg, wie zum Beispiel Tarantino mit INGLORIOUS BASTERDS. Der hat diese soziale Kontrolle beispielsweise völlig weggekippt.

Er lässt die Fiktion, das Kino, über die Zeitgeschichte triumphieren.

Ja. Das ist ein Verfahren, das ich überhaupt nicht teilen würde. Da hört es für mich auf. Weil so jemand die natürlich empfindenden Zuschauer gar nicht mehr erreichen will. Tarantino erreicht nur noch die Kinofreaks und die Unwissenden, die sowieso nichts ändern an der Welt. Für mich ist die soziale Kontrolle wichtig, vor allem wenn ich das Zeitgeschichtliche zum Thema mache. Das war selbst beim SCHNEIDER VON ULM so, wo es um das 18. Jahrhundert geht, das kein heute Lebender je gesehen hat. Aber dennoch ist eine soziale Kontrolle möglich. Diese Kontrolle erstreckt sich auch auf das Fiktionale und reflektiert die Möglichkeit, Geschichte zu fälschen, die Erinnerungen umzudeuten. Und jetzt fragt sich, was unsere Erinnerungen noch wert sind, wenn sie dieser Kontrolle nicht mehr unterliegen. Das Leben, aus dem die Erinnerungen stammen, ist oft viel lebendiger und phantasievoller als ich es bin im Moment des Erzählens. Ich profitiere von diesen Bruchstücken des wahren Lebens. Weil sie so unwahrscheinlich und so phantasievoll sind. Wenn man das Leben beobachtet, ist das wie Naturbeobachtung. Da findet man einen solchen Reichtum an Wendungen und Formen, wie man sie sich nicht ausdenken kann. Ich glaube, dass es einem Naturforscher ebenso ergeht wie einem Erzähler. Ein Zoologe, der die Tierwelt beobachtet, steht vor demselben Phänomen.

Er sieht, dass die Natur immer noch mehr Möglichkeiten anbietet, als die Evolutionstheorie überhaupt für möglich hält. Es ist immer noch mehr drin. Von diesem Mehr profitiere ich, indem ich die Erinnerungsbruchstücke immer wieder betrachte und einbeziehe. Außerdem erzeuge ich, indem ich das tue, geheime Verbindungen zu meinem Publikum, weil jeder Zuschauer über sehr ähnliche Erfahrungen verfügt. Die Erfahrungen sind ja nicht so einmalig wie man immer meint. Man teilt sie dann doch mit ganz vielen. Und dadurch entsteht eine Sprache. Man spricht sozusagen in der Sprache der anderen, in der Sprache seines Publikums. Das war für mich ein sehr wichtiger Punkt, weil die filmische Sprache, die cinematographische Sprache, wirklich eine Sprache ist. Sie hat sich im Laufe von hundert Jahren zu einem gewaltigen Ausdrucksreichtum hin entwickelt, auch wenn sie im Erzählerischen nicht annähernd über die Masse der Literatur verfügt. Man denke an die internationale Literatur, die immer wieder von dem in den verschiedenen Sprachen der Welt gespeicherten Wissen und den Erfahrungen profitiert. Die Filmkunst muss also immer wieder mit neuen Erfahrungen aufgefüllt werden. So faszinierend das ist, dass man in dieser hundertjährigen Filmgeschichte den Formenreichtum der Filmsprache bewundert und immer wieder zitiert - die Filmgeschichte wird ja immer reicher an Selbstziten...

...wie bei Tarantino zum Beispiel...

...Tarantino oder auch Jarmusch oder auch Wenders und andere sind permanent am Selbstzitieren der Filmgeschichte. Das ist als cinephile Tätigkeit ja ganz schön und bereichert das Gefühl, auch die Bewunderung für die Filmkunst, aber es fügt nichts hinzu, schafft keine neuen Synapsen zwischen Film und Wirklichkeit. Das Bild der Hirnzellen und ihrer Synapsen ist eine Metapher, die ich gerne verwende. Eine gute Erzählung, eine neue Erzählung, die die Erfahrungen, den allgemeinen Erfahrungsschatz, aufschließt, erzeugt soziale Synapsen. So wie im Gehirn mit jeder Erfahrung neue Zellstrukturen wachsen, so wachsen in den sozialen Bereichen, in der Gesellschaft, in den Befindlichkeiten der Menschen, ebenfalls solche Strukturen. Durch das Filmesehen. Durch das Lesen. Das ist eine sich dauernd verändernde, sich fortwährend bereichernde Welt. Das ist meines Erachtens der eigentliche Sinn der Filmkunst: Dass sie soziale Synapsen bildet. Die Welt hat sich durch die Filmkunst verändert. Es gibt keinen Roman, es gibt keine politische Rede, kein Bild, das nicht voll von filmischen Anspielungen ist, ohne dass wir es wissen. Es gibt von Chris. Marker, diesem wunderbaren französischen Dokumentaristen einen Satz, der sagt, ich kann mir gar nicht vorstellen, wie sich die Menschheit erinnert hat, bevor es den Film gab.

Wir erinnern uns mittlerweile auch schon in Filmen, in Filmbildern. Oder in assoziativen Querverbindungen zwischen Filmen und unseren Erfahrungen. Und die Wirklichkeit oder das Leben - oder das direkte Leben - wird verständlicher über die sozialen Synapsen, die durch Filme zum Wachsen gebracht wurden.

Zum Schluss unseres Gesprächs, Herr Reitz, würde ich gerne erfahren, wie Sie die Option der Heimkehr beurteilen. Ist ein Heimkehren möglich, wie es in HEIMAT 3 passiert, wo eine Figur, die weggegangen ist aus dem Hunsrück, nach dem Aufenthalt in der „zweiten Heimat“ München, zurückkehrt in den Hunsrück mit dem Bau eines Hauses?

Nein und ja. Es ist zu keinem Zeitpunkt die reale Rückkehr möglich, weil Rückkehr ja auch bedeutet, die Zeit umzukehren, oder einen Zeitsprung zu machen. Wir haben das in HEIMAT schon erzählt, wenn Paul aus Amerika zurückkehrt und in der Nacht einfach zu seiner Frau ins Bett schlüpfen möchte. Er sagt, ich friere so. Dann sagt sie zu ihm, fünfundzwanzig Jahre kann man nicht einfach dadurch ungeschehen machen, dass man friert. Man kann nicht einfach die Bettdecke hochschlagen und sagen, ich bin wieder da. Es ist nicht dieselbe Bettdecke. Es ist nicht dieselbe Frau. Und es ist auch nicht dasselbe Haus. Die Grundmauern oder der Boden, auf dem das Haus steht, sind nicht dieselben, die sie einmal waren oder bedeutet haben. Deswegen ist diese Rückkehr in der Realzeit nicht möglich. Es hat sich der Ort verändert. Aber auch die Person hat sich verändert. Gleichzeitig aber geschieht etwas für mich sehr schwer zu Erklärendes. Nämlich, dass mit der Rückkehr an den Ort eine fiktive Welt betreten wird: die Vergangenheit, die es in einem selbst noch gibt. Man überspringt damit eine Realitätslinie. Ich will das mal an einem Beispiel festmachen. Der Maßstab für Realität in unserer Zeit ist das Geld. Wenn etwas einen Wert hat oder im Wert steigt, dann gilt es als real oder realer als anderes, das nicht über den Geldwert definierbar ist. Grund und Boden, Bauplatz, zum Beispiel, haben einen spezifischen Geldwert und wenn sie an Wert gewinnen, spielen da Wert-Kriterien hinein: Zum Beispiel der unverbaubare Blick, die Aussicht, die Nachbarschaftsverhältnisse, die Verkehrsanbindung. Diese vielen Qualitäten, die Grund und Boden immer teurer werden lassen, ohne dass man sagen kann, er selbst sei wertvoller deswegen, machen ihn in unserem Bewusstsein immer realer. Wenn Hermann und Clarissa dieses Schnäppchen machen, das Grundstück und das Günderodehaus einschließlich der Legende, die daran geknüpft ist, zu kaufen, dann haben sie einen kombinierten Wert erworben: Die Quadratmeter inklusive Legende. Aber dieser reale, in Geld aufzuwiegende Wert erweist sich als etwas Unverlässliches.

Hermanns Rückkehrgeschichte wird ja in den sechs Teilen als immer fragwürdiger beschrieben. Ich würde mal sagen als Kapitalanlage ist der Hauskauf genial. Jede Bank wird ihnen auf das Grundstück genug Kredit geben. Da brauchen sie sich keine Sorgen mehr zu machen. Auf der anderen Seite wird Clarissa krank, die Trennung steht an, Unglücksfälle häufen sich, auch die merkwürdigsten Naturwahrnehmungen bis hin zu Erderschütterungen treten auf. Die Legende zerbricht. Hermann und Clarissa sind außerhalb der Realität gelandet. Das Haus hat sich in eine Fiktion verwandelt. Und wenn Hermann am Ende dann meint, zu Fuß nach Schabbach zu gehen, das sei die Lösung, dann ist eben auch dieses Schabbach nicht mehr das, was es einmal war. Aber was bleibt von der Heimkehr übrig? Was bleibt ist eine Sehnsucht, ein Verlangen nach etwas, das ursprünglich gemeint war. Wenn man sich daran zu erinnern versucht, was man ursprünglich wollte. Was war denn da gemeint? Da war doch was! Ich hab doch was gewollt. Dahinter steckt nämlich etwas anderes. Das ist das, was man in keiner Weise mit Geld aufwiegen kann, oder wovon man nicht sagen kann, was es kostet. Da ist es eher so, dass der Preis des Grundstücks den eigentlichen Wert verschleiert. Da ist etwas unter dem Boden. Man könnte sagen, wenn man alles niederreißen würde und hundert Jahre wartet, dann ist es wieder da. Die Heimat.

Literaturverzeichnis

Selbständige Publikationen und Veröffentlichungen in selbständigen Publikationen:

Améry, Jean: Wieviel Heimat braucht der Mensch?, in: Scheit, Gerhard (Hrsg.): Jenseits von Schuld und Sühne, in: Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.): Jean Améry. Werke in 9 Bänden, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, S. 86-117.

Ardagh, John: Germany And The Germans, London, Hamish Hamilton, 1987.

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt am Main, Fischer, 1994.

Bänsch, Dieter: Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1985.

Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz, München, Fink, 1996.

Barthel, Manfred: So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm, München/Berlin, Herbig, 1986.

Bastian, Andrea: Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1995.

Bausinger, Hermann: Heimat und Identität, in: Köstlin, Konrad/Bausinger, Hermann (Hrsg. im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde): Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. 22. Deutscher Volkskunde-Kongreß in Kiel vom 16. bis 21. Juni 1979, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1980, S. 9-24, (zit. als 1980a).

Bausinger, Hermann: Heimat und Identität, in: Moosmann, Elisabeth (Hrsg.): Heimat, Berlin, Ästhetik und Kommunikation, 1980, S. 13-29, (zit. als 1980b).

Bausinger, Hermann: Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte, in: Wehling, Hans-Georg (Hrsg.): Heimat heute, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1984, S. 11-27.

Bausinger, Hermann: Volkskultur in der technischen Welt, Frankfurt/New York, Campus, 1986.

Bausinger, Hermann: Heimat in einer offenen Gesellschaft, in: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hrsg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven, Bielefeld, Westfalen Verlag, 1990, S. 76-90.

Bienek, Horst (Hrsg.): Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1985.

Bliersbach, Gerhard: So grün war die Heide... Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht, Weinheim/Basel, Beltz, 1985.

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

Blümlinger, Christa (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien, Sonderzahl, 1990.

Boa, Elizabeth/Palfreyman, Rachel: Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890 – 1990, Oxford, University Press, 2000.

Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme, in: Hoffmann, Hilmar/Schobert, Walter (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962. Katalog des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, Frankfurt am Main, o.V., 1989, S. 32-59.

Brauerhoch, Annette: Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell?, in: Hoffmann, Hilmar/Schobert, Walter: Abschied vom Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Katalog des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, Frankfurt am Main, o.V., 1991, S. 154-167.

Bredow, Wilfried von/Zurek, Rolf (Hrsg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975.

Bredow, Wilfried von/Foltin, Hans-Friedrich: Zwiespältige Zufluchten. Zur Renaissance des Heimatgefühls, Berlin/Bonn, Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 1981.

Bronnen, Barbara/Brocher, Corinna: Die Filmemacher. Der neue deutsche Film nach Oberhausen, München/Gütersloh/Wien, C. Bertelsmann Verlag, 1973.

Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hrsg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven, Bielefeld, Westfalen Verlag, 1990.

Cremer, Will/Klein, Ansgar: Heimat in der Moderne. – In: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hrsg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven, Bielefeld, Westfalen Verlag, 1990, S. 33-55.

Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1994.

Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig, Berlin, Vorwerk 8, 1999.

Fanck, Arnold: Brief an Klaus Kreimeier, in: Kreimeier, Klaus (Hrsg.): Fanck – Trenker – Riefenstahl: Der deutsche Bergfilm und seine Folgen, Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek, 1972, S. 2-6.

Fiedler, Manuela: Heimat im deutschen Film. Ein Mythos zwischen Regression und Utopie, Coppelgrave, Coppi-Verlag, 1995.

Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, München/Wien, Hanser, 1984.

Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts, Bielefeld, transcript Verlag, 2007.

Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen: Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung, in: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts, Bielefeld, transcript Verlag, 2007, S. 9-56.

Joseph Goebbels in seiner Rede auf der I. Jahrestagung der Reichsfilmkammer (1937). Abgedruckt in: Bredow, Wilfried von/Zurek, Rolf (Hrsg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975, S. 181-198.

Green, Gerald: Zur Verteidigung von >Holocaust<, in: Märthesheimer, Peter/Frenzel, Ivo (Hrsg.): Der Fernsehfilm >Holocaust<. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt am Main, Fischer, 1979, S. 31 – 34.

Greverus: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen, Frankfurt am Main, Athenäum, 1972.

Greverus: Auf der Suche nach Heimat, München, C.H. Beck, 1979.

Hartlieb, Gundolf: In diesem Ozean von Erinnerung. Edgar Reitz' Filmroman Heimat – ein Fernsehereignis und seine Kontexte, Siegen, Universitätsverlag, 2004.

Hoffmann, Hilmar: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. Propaganda im NS-Film, Frankfurt am Main, Fischer, 1988.

Hoffmann, Hilmar/Schobert, Walter (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962. Katalog des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, Frankfurt am Main, o.V., 1989.

Hoffmann, Hilmar/Schobert, Walter: Abschied vom Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Katalog des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, Frankfurt am Main, o.V., 1991.

Höfig, Willi: Der deutsche Heimatfilm 1947-1960, Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1973.

Huber, Andreas: Heimat in der Postmoderne, Zürich, Seismo, 1999.

Jens, Walter: Nachdenken über Heimat. Fremde und Zuhause im Spiegel deutscher Poesie, in: Bienek, Horst (Hrsg.): Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1985, S. 14-26.

Joisten, Karen: Philosophie der Heimat – Heimat der Philosophie, Berlin, Akademie Verlag, 2003.

Kaes, Anton: Deutschlandbilder: Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München, Edition Text + Kritik, 1987.

Kaschuba, Wolfgang: Der Deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder, in: Cremer, Will; Klein, Ansgar (Hrsg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven, Bielefeld, Westfalen Verlag, 1990, S. 829-851.

Klotz, Heinrich: Edgar Reitz. Kino. Ein Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree, Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Band 3, Ostfildern bei Stuttgart, Cantz Verlag, 1994.

Kluge, Alexander: Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Das Drehbuch zum Film, Frankfurt am Main, Syndikat/EVA, 1985.

Kluge, Alexander u.a.: Oberhausener Manifest, in: Prinzler, Hans Helmut/Rentschler, Eric (Hrsg.): Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962 – 1987, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2001, S. 29.

Knilli, Friedrich/Zielinski, Siegfried: Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines Bestsellers, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1982.

Knilli, Friedrich/Zielinski, Siegfried (Hrsg.): Betrifft „Holocaust“. Zuschauer schreiben an den WDR, Berlin, Verlag Volker Spiess, 1983.

Kochenrath, Hans-Peter: Kontinuität im deutschen Film, in: Bredow, Wilfried von/Zurek, Rolf (Hrsg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975, S. 286-292.

Koebner, Thomas (Hrsg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer: Diesseits der >Dämonischen Leinwand<. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München, Edition Text + Kritik, 2003.

Koebner, Thomas: Von Caligari führt kein Weg zu Hitler, in: Koebner, Thomas (Hrsg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer: Diesseits der >Dämonischen Leinwand<. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München, edition text + kritik, 2003, S. 15-38.

Koebner, Thomas/Koch, Michelle (Hrsg.): „Edgar Reitz erzählt“, München, edition text + kritik, 2008.

Köstlin, Konrad/Bausinger, Hermann (Hrsg. im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde): Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. 22. Deutscher Volkskunde-Kongreß in Kiel vom 16. bis 21. Juni 1979, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1980.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

Kreimeier, Klaus (Hrsg.): Fanck – Trenker – Riefenstahl: Der deutsche Bergfilm und seine Folgen, Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek, 1972.

Kreimeier, Klaus: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945, Kronberg, Scriptor, 1973.

Kreimeier, Klaus: Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren, in: Bänsch, Dieter: Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1985, S. 283-305.

Leiser, Erwin: »Deutschland erwache.« Propaganda im Film des Dritten Reiches, Hamburg, Rowohlt, 1968.

Lietzmann, Sabina: Die Judenvernichtung als Seifenoper. >Holocaust< - eine Serie im amerikanischen Fernsehen, in: Märthesheimer, Peter/Frenzel, Ivo (Hrsg.): Der Fernsehfilm >Holocaust<. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt am Main, Fischer, 1979, S. 35-39, (zit. als 1979a).

Lietzmann, Sabina: Kritische Fragen, in: Märthesheimer, Peter/Frenzel, Ivo (Hrsg.): Der Fernsehfilm >Holocaust<. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt am Main, Fischer, 1979, S. 40-41, (zit. als 1979b).

Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (Hrsg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte, Tübingen, o. V., 1989.

Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965.

Mitscherlich, Alexander/Kalow, Gert (Hrsg.): Hauptworte – Hauptsachen. Zwei Gespräche: Heimat. Nation, München, R. Piper & Co. Verlag, 1971.

Moosmann, Elisabeth (Hrsg.): Heimat – Sehnsucht nach Identität, Berlin, Ästhetik und Kommunikation, 1980.

Netenjakob, Egon: Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen, Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz + Fischer GbR, 2006.

Niethammer, Lutz (Hrsg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »Oral History«, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

Niethammer, Lutz: Einführung, in: Niethammer, Lutz (Hrsg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »Oral History«, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, S. 7-33.

Neumeyer, Michael: Heimat. Zu Geschichte und Begriff eines Phänomens, Kiel, Selbstverlag des Geographischen Instituts der Universität Kiel, 1992.

Ohne Verfasser: Heimat – Sehnsucht nach Identität. Schwierigkeiten, mit Heimat von links her umzugehen, in: Moosmann, Elisabeth (Hrsg.): Heimat – Sehnsucht nach Identität, Berlin, Ästhetik und Kommunikation, 1980, S. 30-75.

Palfreyman, Rachel: Edgar Reitz's Heimat. Histories, Traditions, Fictions, Oxford/Bern/Berlin u. a., Peter Lang, 2000.

Pflaum, Hans Günther/Prinzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film, Frankfurt am Main, Fischer, 1982.

Piepmeier, Rainer: Philosophische Aspekte des Heimatbegriffs, in: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hrsg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven, Bielefeld, Westfalen Verlag, 1990, S. 91-108.

Prinzler, Hans Helmut/Rentschler, Eric (Hrsg.): Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962 – 1987, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2001.

Rapp, Christian: Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm, Wien, Sonderzahl, 1997.

Rauh, Reinhold: Edgar Reitz. Film als Heimat, München, Heyne, 1993.

Reitz, Edgar: Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962 – 1983, Köln, Köln 78, o. J..

Reitz, Edgar/Steinbach, Peter: Heimat. Eine deutsche Chronik, Nördlingen, Greno, 1985.

Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Herausgegeben von Michael Töteberg, Ingo Fliess und Daniel Bickermann, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2004, (zit. als 2004a).

Reitz, Edgar: Die Heimat-Trilogie, München, Collection Rolf Heyne, 2004, (zit. als 2004b).

Rentschler, Eric: West German Film in the course of time. Reflections on the Twenty Years since Oberhausen, Bedford Hills, New York, Redgrave Publishing Company, 1984.

Riess, Curt: Das gab's nur einmal. Der deutsche Film nach 1945, 5 Bände, Wien/München, Molden-Taschenbuch-Verlag, 1977.

Schacht, Daniel Alexander: Fluchtpunkt Provinz. Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972, Münster, MAKS Publikationen, 1991.

Schlicht, Michael W./Quandt, Siegfried (Hrsg.): Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen? Gespräch mit Edgar Reitz, Geschichte – Grundlagen und Hintergründe, Band 2, Marburg, Dr. Wolfram Hitzeroth Verlag, 1989, S. 89-104.

Schlink, Bernhard: Heimat als Utopie, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

Scholz, Lena: Die Konstruktion von Geschichte in Edgar Reitz' Zweiter Heimat, Siegen, Hausdruckerei Universität-GH Siegen, 1996.

Schwäbisches Wörterbuch, Tübingen, Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung, 1911.

Seeßlen, Georg: Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre, in: Hoffmann, Hilmar/Schobert, Walter (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962. Katalog des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, Frankfurt am Main, o.V., 1989.

Seeßlen, Georg: Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, in: Blümlinger, Christa (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien, Sonderzahl, 1990, S. 343-362.

Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über INGLORIOUS BASTERDS, Berlin, Bertz + Fischer, 2009.

Seidl, Claus: Der deutsche Film der fünfziger Jahre, München, Heyne, 1987.

Sontag, Susan: Über Fotografie, München/Wien, Hanser, 1978.

Sontag, Susan: Im Zeichen des Saturns, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1981.

Sontag, Susan; Faszinierender Faschismus, in: Sontag, Susan: Im Zeichen des Saturns, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1981, S. 95-125.

Spranger, Eduard: Der Bildungswert der Heimatkunde, Stuttgart, Reclam, 1964.

Stavenhagen, Kurt: Heimat als Lebenssinn, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1948.

Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1987.

Wehling, Hans-Georg (Hrsg.): Heimat heute, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1984.

Wiesel, Elie: Die Trivialisierung des Holocaust: Halb Faktum und halb Fiktion, in: Märthesheimer, Peter/Frenzel, Ivo (Hrsg.): Der Fernsehfilm >Holocaust<. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt am Main, Fischer, 1979, S. 25 – 30.

Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München, DTV, 1877/1984.

Zeitschriften- und Zeitungsartikel sowie periodische Publikationen:

Ash, Timothy Garton: The Life Of Death, in: New York Review Of Books, Number 20, 1985.

Balázs, Béla: Der Fall Dr. Fanck, in: Film und Kritik, Heft 1, 1992, S. 4-7, ursprünglich in: Fanck, Arnold: Stürme über dem Montblanc, Basel, o.V., 1931, S. V-X, nachgedruckt in: Balázs, Béla: Schriften zum Film, Band 2, Budapest, o.V., 1984.

Bausinger, Hermann: Zur kulturalen Dimension von Identität, in: Bausinger, Hermann/Deneke, Bernward (Hrsg.): Zeitschrift für Volkskunde, 1977, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, W. Kohlhammer, S. 210-215.

Bettelheim, Bruno: Verschleierung, in: Die Zeit vom 19. Januar 1979.

Buchka, Peter: Weggehen, um anzukommen. Überlegungen zu „Heimat“, einem deutschen Filmroman von Edgar Reitz, in: Süddeutsche Zeitung vom 15. und 16. September 1984.

Brustellin, Alf: Die andere Tradition. Volker Schlöndorffs Film „Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach“ im Münchner Theatiner, in: Süddeutsche Zeitung vom 8. Februar 1971.

Daum, Egbert: Was heisst hier Heimat? Neue Inhalte für einen emotional befrachteten Begriff, in: Neue Zürcher Zeitung vom 15. und 16. September 1990.

Dönhoff, Marion Gräfin: Eine deutsche Geschichtsstunde. „Holocaust“ – Erschrecken nach dreißig Jahren, in: Die Zeit vom 02. Februar 1979.

Friedländer, Saul: Bewältigung – oder nur Verdrängung? Bei der deutschen Suche nach der Identität kann die Geschichte auf der Strecke bleiben, in: Die Zeit vom 08. Februar 1985.

Geisler, Michael E.: „Heimat“ and the German Left, in: New German Critique. Special Issue On Heimat, Heft 36, 1985, S. 25-66.

Grisko: Michael: Von röhrenden Hirschen und fischen Förstern. Der deutsche Heimatfilm der 50er-Jahre, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001, S. 62-73.

Jacobs, Thomas: Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre, in: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 5, 1988, S. 19-30.

Kahlenberg, Friedrich P./Koch, Gertrud/Kreimeier, Klaus/Schlüpmann, Heide: „Deswegen waren unsere Muttis so sympathische Hühner“ Diskussion zu Heimat mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann, in: Frauen und Film, Heft 38, 1985, S. 96-106.

Kedves, Jan: Das Büffet ist kalt und ekelierend. Interview mit Terre Thaemlitz, in: spex. Magazin für Popkultur, Ausgabe 321, Juli/August 2009.

Koch, Getrud: Kann man naiv werden? Zum neuen Heimat-Gefühl, in: Frauen und Film, Heft 38, 1985, S. 107-109.

Ladenthin, Volker: Jeder Mensch ist heimatberechtigt, in: Neue Zürcher Zeitung vom 28. und 29. Dezember 1991.

Liesenborghs, Frauke „... die Nähe zu den Menschen nicht einzubüßen“ Ein Interview mit Edgar Reitz zu seiner Fernsehserie „Made in Germany“ von Frauke Liesenborghs, in: medium, Heft 2/3, 1983, S. 56-59.

Limmer, Wolfgang: Sturzflug, in: Der Spiegel, Heft 51, 18. Dezember 1978.

Matt, Peter von: Kultur und Geschwindigkeit, in: Weltwoche-Supplement, Ausgabe Nr. 6, Juni 1996.

Mocek, Ingo: „Zeit stiehlt uns die Träume“. Gespräch mit dem Regisseur Edgar Reitz über sein gigantisches „Heimat“-Epos, in: Die Welt vom 03. Oktober 2004, online im WWW unter URL: http://www.welt.de/printwams/article116059/Zeit_stiehlt_uns_die_Traeume.html [Stand: 02.04.09].

Patalas, Enno: Ein Film vom Dorf, in: Filmkritik, Heft 6, 1969, Frankfurt am Main, Verlag Filmkritik GmbH, S. 347-348.

Reitz, Edgar: Ein Gespräch mit Frieda Graefe und Enno Patalas über »Mahlzeiten«, in: Filmkritik, Heft 3, 1967, S. 128-132.

Reitz, Edgar: Erinnerungen aufarbeiten! „Holocaust“, eine Station ästhetischer Marktbereinigung, in: medium, Jahrgang, 5/1979, S. 20 – 22.

Reitz, Edgar: Ich bewundere Treue, die auf nichts spekuliert, in: Die Zeit vom 16. Dezember 2004.

Reitz, Edgar: Spätes Erwachen der Erzählfreude. Edgar Reitz über sein Schaffen zwischen Avantgarde-Anspruch und Erzählkino, in: politik und kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Nr. 06, November-Dezember 2009, S. 33-34.

Rentschler, Eric: Hochgebirge und Moderne: eine Standortbestimmung des Bergfilms, in: Film und Kritik, Heft 1, 1992, S. 8-27.

Safranski, Rüdiger: Ein Teil meiner Lebenserfahrung, in: politik und kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Nr. 06, November-Dezember 2009, S. 32-33.

Schmitt-Sasse, Joachim: „In die Küch’ zu Vadder und Mudter“. Edgar Reitz’ Geschichten aus den Hunsrückdörfern, in: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 5, 1988, S. 92 – 112.

Schmitt-Sasse: „Ich hoffe, dass ich so bin, wie die Leute“. Edgar Reitz im Gespräch über das Politische und über das Fernsehen, in: medium, Heft 1, 1989, S. 12-15.

Seeßlen, Georg: Die Modernisierung Bayerns durch die Prostitution, in: medium, Heft 4, 1982, S. 33-38.

Seeßlen, Georg: Made in Germany, in: medium, Heft 9, 1984, S. 4-10.

Seibert, Peter: Medienwechsel und Erinnerung in den späten 50er-Jahren. Der Beginn der Visualisierung des Holocaust im westdeutschen Fernsehen, in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 2001.

Sloterdijk, Peter: Der gesprängte Behälter. Notiz über die Krise des Heimatbegriffs in der globalisierten Welt, in: Spiegel Special vom 01. Juni 1999.

Walther, Rudolf: Was ist „nationale Identität“?, in: Die Zeit vom 12. August 1994.

Weyand, Armin: Heimat: Eine Entfernung. Ein Gespräch mit Edgar Reitz. Über den Hunsrück, seine verlassene Heimat, die Faschismus-Darstellung und den Farbwechsel, in Frankfurter Rundschau vom 20. Oktober 1984.

Ohne Verfasser: Wie sie filmen – wie sie filmen möchten. Gespräch zwischen Edgar Reitz und Johannes Schaaf, in: Film, Heft 9, 1967, S. 20-22.

Zielinski, Siegfried: History as Entertainment and Provocation: The TV Series "Holocaust" in West Germany, in: New German Critique, Heft 19, 1980, S. 81 –96.

Zimmer, Dieter E.: Melodrama vom Massenmord. Schnulze oder sinnvolle Erinnerung?, in: Die Zeit. vom 19. Januar 1979.

Wichtiger Hinweis:

Alle zitierten Dialoge aus *Heimat* von Edgar Reitz entstammen dem Drehbuch zu *Heimat*, das mit freundlicher Genehmigung von Edgar Reitz in einer von Thomas Hönemann überarbeiteten Version im Internet unter http://www.heimat123.de/download/h1db_e.pdf (bzw. unter www.heimat123.de im Bereich „Materialpool“) als Download im PDF-Format zur Verfügung steht. Ich habe an den jeweiligen Stellen auf Einzelbelege durch Fußnoten verzichtet.

Das im Internet abrufbare Drehbuch ist nicht identisch mit: Reitz, Edgar/Steinbach, Peter: *Heimat. Eine deutsche Chronik*, Nördlingen, Greno, 1985.

Wo Dialoge aus anderen Filmen zitiert werden, habe ich die Abschriften anhand der jeweiligen DVD-Ausgaben eigenhändig vorgenommen.

Bildnachweis

Hinweis: Bei allen Abbildungen (mit Ausnahme der Abbildung Nr. 34 im Anhang auf S.198) handelt es sich um Filmstills, die ich den jeweiligen Filmen entnommen und selbst angefertigt habe.

Deppe, Hans: *Grün ist die Heide*, DVD, 86 min., Bundesrepublik Deutschland, Kinowelt Home Entertainment, 2008 (Bundesrepublik Deutschland 1951).

Fanck, Arnold/Pabst, Georg Wilhelm: *Die weiße Hölle vom Piz Palü*, DVD, 134 min., Bundesrepublik Deutschland, Kinowelt Home Entertainment, 1999 (Deutschland 1929).

Fleischmann, Peter: *Jagdszenen aus Niederbayern*, Fernsehaufzeichnung, Ausstrahlung auf dem deutschen Fernsehsender VOX am 17. 01. 2002 (Bundesrepublik Deutschland 1968/69).

Reitz, Edgar: *Heimat. Eine deutsche Chronik*, DVD, 940 min., Bundesrepublik Deutschland, Kinowelt Home Entertainment, 2004 (Bundesrepublik Deutschland 1984).

Steinhoff, Hans: *Die Geierwally*, DVD, 104 min., Bundesrepublik Deutschland, Koch Media GmbH, 2009 (Deutschland 1940).

Vilsmaier, Joseph: *Herbstmilch*, DVD (Jubiläumsedition), 107 min., Bundesrepublik Deutschland, Kinowelt Home Entertainment, 2009 (Bundesrepublik Deutschland 1989).

Das Schaubild (Abbildung Nr. 34) zu der US-amerikanischen TV-Serie *Holocaust*. auf S. 198 entstammt folgender Quelle:

Knilli, Friedrich/Zielinski, Siegfried: *Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines Bestsellers*, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1982, S. 44.

Filmographie (Auswahl)

Der heilige Berg.
Deutschland, 1926. Regie: Arnold Fanck.

Die weiße Hölle vom Piz Palü.
Deutschland, 1929. Regie: Arnold Fanck/Georg Wilhelm Pabst.

Das blaue Licht.
Deutschland, 1932. Regie: Leni Riefenstahl.

Triumph des Willens.
Deutschland, 1935. Regie: Leni Riefenstahl.

La Habanera.
Deutschland, 1937. Regie: Detlef Sierck.

Heimat.
Deutschland, 1938. Regie: Curt Froehlich.

Die Geierwally.
Deutschland, 1940. Regie: Hans Steinhoff.

Die goldene Stadt.
Deutschland, 1942. Regie: Veit Harlan.

Grün ist die Heide.
BRD, 1951. Regie: Hans Deppe.

Schwarzwälder Kirsch.
BRD, 1958. Regie: Géza von Bolváry.

Geschwindigkeit.
BRD, 1963. Regie: Edgar Reitz.

Abschied von gestern.
BRD, 1966. Regie: Alexander Kluge.

Mahlzeiten.
BRD, 1967. Regie: Edgar Reitz.

Cardillac.
BRD, 1969. Regie: Edgar Reitz.

Jagdszenen aus Niederbayern.
BRD, 1969. Regie: Peter Fleischmann.

Mathias Kneissl.
BRD, 1970. Regie: Reinhard Hauff.

Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach.
BRD, 1971. Regie: Volker Schlöndorff.

Ich liebe dich, ich töte dich.
BRD, 1971. Regie: Uwe Brandner.

Das goldene Ding.
BRD, 1972. Regie: Edgar Reitz.

Die Reise nach Wien.
BRD, 1973. Regie: Edgar Reitz.

Alpensaga.
Ö, 1976. Regie: Dieter Berner.

Stunde Null.
BRD, 1977. Regie: Edgar Reitz.

Der Schneider von Ulm.
BRD, 1978. Regie: Edgar Reitz.

Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss.
USA, 1978. Regie: Marvin J. Chomsky.

Geschichten aus den Hunsrückdörfern.
BRD, 1981. Regie: Edgar Reitz.

Sans soleil.
F, 1983. Regie: Chris. Marker.

Heimat. Eine deutsche Chronik.
Film 1: Fernweh.
Film 2: Die Mitte der Welt.
Film 3: Weihnacht wie noch nie.
Film 4: Reichshöhenstraße.
Film 5: Auf und davon und zurück.
Film 6: Heimatfront.
Film 7: Die Liebe der Soldaten.
Film 8: Der Amerikaner.
Film 9: Hermännchen.
Film 10: Die stolzen Jahre.
Film 11: Das Fest der Lebenden und der Toten.
BRD, 1984. Regie: Edgar Reitz.

Höhenfeuer.
CH, 1985. Regie: Fredi M. Murer.

Erst die Arbeit und dann.
BRD, 1985. Regie: Detlev Buck.

Herbstmilch.
BRD, 1989. Regie: Joseph Vilsmaier.

Die Zweite Heimat. Chronik einer Jugend.

Film 1: Die Zeit der ersten Lieder.

Film 2: Zwei fremde Augen.

Film 3: Eifersucht und Stolz.

Film 4: Ansgars Tod.

Film 5: Das Spiel mit der Freiheit.

Film 6: Kennedys Kinder.

Film 7: Weihnachtswölfe.

Film 8: Die Hochzeit.

Film 9: Die ewige Tochter.

Film 10: Das Ende der Zukunft.

Film 11: Zeit des Schweigens.

Film 12: Die Zeit der vielen Worte.

Film 13: Kunst oder Leben.

BRD, 1993. Regie: Edgar Reitz.

Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende.

Film 1: Das glücklichste Volk der Welt.

Film 2: Die Weltmeister.

Film 3: Die Russen kommen.

Film 4: Allen geht's gut.

Film 5: Die Erben.

Film 6: Abschied von Schabbach.

BRD, 2004. Regie: Edgar Reitz.

Heimat-Fragmente. Die Frauen.

BRD, 2006. Regie: Edgar Reitz.

Auf der anderen Seite.

BRD, 2007. Regie: Fatih Akin.

Räuber Kneißl.

BRD, 2008. Regie: Marcus H. Rosenmüller.

Abstract

Nach einem ausführlichen Überblick über die Geschichte des Heimatbegriffs von ihren Anfängen bis in die Gegenwart, der einerseits die chronologische Entwicklung, andererseits die Komplexität und die damit unweigerlich einhergehende Uneindeutigkeit des Phänomens „Heimat“ nachvollziehbar machen soll, stellt der zweite Teil der vorliegenden Arbeit den Versuch dar, die deutsche Geschichte des Heimatfilms in ihren verschiedenen Dekaden nachzuzeichnen.

Zahlreiche filmische Beispiele begleiteten die Diskussion der einzelnen Epochen des heimatlichen Films von seinen ersten Erscheinungsformen als Berg-, Dorf- oder „Volks“film der 1920er Jahre über den Heimatfilm im Dritten Reich, den das Genre maßgeblich prägenden Nachkriegsheimatfilm der 1950er und 1960er Jahre, den Neuen Heimatfilm der 1960er und 1970er Jahre, „andere“ Heimatfilme der 1980er Jahre, bis hin zu heutigen, sehr unterschiedlichen Spielarten der filmischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Heimat“. Denn so wie der Begriff „Heimat“ im Zuge einer erneuten Diskussion und Renaissance im Laufe der 1970er Jahre neu definiert wurde, lösten sich auch die filmischen Versuche, „Heimat“ zu thematisieren, von starren Genrebestimmungen, gelang es, „Heimat“ in seiner Vielfalt und Ambivalenz ernst zu nehmen und darüber hinaus von dem im Laufe seiner Geschichte angestauten ideologischen Ballast zu befreien.

Ein in meinen Augen unvergleichliches und bis heute unerreichtes, maßgebliches Beispiel im Zusammenhang mit der erneuten Heimatdiskussion stellt Edgar Reitz' 56-stündige Filmroman-Trilogie *Heimat* dar, mit deren erstem Teil (*Heimat. Eine deutsche Chronik*) ich mich im Hauptteil der vorliegenden Arbeit ausführlich auseinandersetze.

Neben einer chronologischen Beschreibung und Analyse des frühen Filmwerks und der Verdeutlichung der spezifischen filmpolitischen und -ästhetischen Positionen und Auffassungen des Autorenfilmers Edgar Reitz, gehe ich dezidiert auf die einzelnen Aspekte der Produktion und Rezeption von *Heimat* ein.

Als persönliches Fazit meiner Arbeit lässt sich festhalten, dass es Edgar Reitz meines Erachtens gelingt, den Heimatbegriff in seiner gesamten Ambivalenz zu schildern, ohne – wie es Heimatfilme bis dato taten – Ideen oder Urteile propagieren oder den Zuschauer von vorgefertigten (moralischen, ästhetischen oder anderweitigen) Standpunkten überzeugen zu wollen. Stattdessen entsteht ein facettenreiches, überaus genaues filmisches Kunstwerk, das in seiner Gesamtheit ebenso ambivalent ist, wie der Heimatbegriff an sich.

Lebenslauf

DAVID BENJAMIN BRÜCKEL

LEBENS LAUF

Seit Ende 2008

Tätigkeit als freier Regisseur

HAMLET IST TOT. KEINE SCHWERKRAFT
von Ewald Palmetshofer

Januar 2009
schauspielhannover

2006 - 2008

Regieassistent am schauspielhannover

LANZAROTE
von Michel Houellebecq

BUSS-REISEN 1 & 2 – Reisen durch die
Postmoderne mit Texten von Michel
Houellebecq, Christian Kracht, Bernward Vesper
u.a.

SPUTNIK SWEETHEART
von Haruki Murakami

UNENTSCHLOSSEN
von Benjamin Kunkel

DER HEXER
von Edgar Wallace

DOWN AND OUT – EIN AMERIKANISCHES
LAMENTO mit Texten u.a. von Charles
Bukowski, Raymond Carver sowie T.C. Boyle
und Liedern von Johnny Cash bis Josef Hader

MEERESRAND
von Véronique Olmi

Projekte und
Inszenierungen
während der Zeit als
Assistent am
schauspielhannover
2006 - 2008

schauspielhannover
2006 - 2008

Assistenzen bei:
Christina Paulhofer
Meret Matter
Nuran David Calis
Jürgen Gosch
Sebastian Nübling
Barbara Bürk
Sebastian Baumgarten
Wilfried Minks

Umzug nach Hannover (D)

2006

2002 - 2005	Assistenzen und Hospitanzen u.a. am: Schauspielhaus Zürich Schauspielhaus Bochum schauspielhannover	
	Studium der Theater-, Film- und Medien- wissenschaft sowie der Cultural Studies an der Universität Wien (A)	2002 - 2006
2002	Umzug nach Wien (A)	
	Eidgenössische und Kantonale Matura (CH)	2001
1993	Umzug nach Luzern (CH)	
	Geboren in Freiburg i. Brsg. (D)	13. 02. 1982

Kontakt: davidbrueckel@web.de