

Joachim Schmitt-Sasse

"In die Küch' zu Vadter und Mudter" Edgar Reitz' *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*

I. Streitfeld Heimat

Edgar Reitz' Film *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*¹ entstand 1980/1981. Der Filmemacher hatte sich bereits seit einiger Zeit in den Hunsrück zurückgezogen, um Film und Fernsehserie *Heimat* vorzubereiten. Daß dieser Plan und seine Ausführung alles andere als unproblematische, selbstverständliche Film- und Fernsehroutine darstellten, das zeigte spätestens die Polarisierung in begeisterte Aufnahme und vernichtende Kritik, die *Heimat* erfuhr². Der folgende Beitrag soll anhand einer Beschreibung der *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* sowohl versuchen, einen Begriff von Heimat zu skizzieren, der vielleicht in die Produktion von "Heimat" einging, als auch das Zwiespältige aufzeigen, das diesem Begriff in seiner filmischen Gestalt und im Kontext der Diskussionen zu Beginn der achtziger Jahre innewohnt. Die *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* bieten sich für diesen Versuch aus folgendem Grund besonders an: Sie sind einerseits als eine Art filmisches Notizbuch zu verstehen³. Sie präsentieren

¹ Ich danke dem Bundesarchiv Koblenz, insbesondere Herrn Hans-Jürgen Singer, für die Bereitstellung einer Videokopie des Films (BA 149124) und der Edgar Reitz Produktionsgesellschaft mbH für die Genehmigung zu deren Herstellung.

² Vgl. Horst Schäfer: Respekt vor den Dingen. Der lange Weg des Edgar Reitz. - in: Fischer Film Almanach 1985. - Frankfurt: Fischer TB 1985, S. 239 - 254; zur internationalen Diskussion vgl. das Themenheft "Heimat" der New German Critique: NGC No. 36, Fall 1985; Frauen und Film, Nr. 38, 1985; Timothy Garton Ash: Das Leben des Todes. - in: TAZ 15.2. 1986 sowie jüngst: Anton Kaes: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. - München: text + kritik 1987, v.a. S. 171 ff

³ Vgl. You can go home again. An Interview with Edgar Reitz by Franz A. Birgel. - in : Film Quarterly 39 (1986) No. 4 (Summer 1986, S. 2 - 10: "While we were writing, Mengershausen was trying to get production money for the film. But that took a very long time because after we finished the script I made a documentary film, 'Stories from the Hunsrück Villages' (...). And only after this film was finished in 1981 did we have the money to film a part of 'Heimat

ein Wirklichkeitsmaterial, das zur Basis eines weitergehenden Fiktionalisierungsprozesses werden wird, diskutieren Landschaften, Formen des Zusammenlebens, der Erinnerung, beobachteten Charaktere, Lebensumstände und -gefühle. Sie stellen jedoch andererseits auch einen wohlkalkulierten und strukturierten Film eigenen Rechts dar. Auch wo er sich dokumentarischer Mittel im Detail bedient, behält sich Edgar Reitz den strukturierenden Eingriff vor. Hier sind bereits filmische Mittel aufzuspüren, Erzählhaltungen präsent, die "Heimat" ein typisches Gepräge geben werden. *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* ist eine Dokumentation darüber, wie 'Heimat' entsteht: sowohl in der dargestellten Welt des Hunsrück als auch in der Inszenierung durch den Film.

Einige Bemerkungen vorab - sie erheben nicht den Anspruch gründlicher Analyse⁴ - sollen Eckpunkte abstecken, die den Stellenwert eines Films wie *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* verdeutlichen können. Es schien gegen Ende der siebziger Jahre der politischen Linken nicht mehr ohne weiteres möglich, Begriffe und Tagesordnungspunkte zu wählen und durchzusetzen⁵. Die Programme zu verwirklichen, die über das "Machbare" hinausgingen, wurde schwerer, unmöglich, viele verzichteten auf die Programme selbst⁶. Es sollte sich als ein Versäumnis herausstellen, daß die politische Linke im Selbstbewußtsein ihrer Position darauf verzichtet hatte, sich auf das gefährliche Feld der besetzten Begriffe zu wagen. Kategorien wie "Heimat" und das mit ihnen Bedeutete waren einer Kritik verfallen, die erneut die Ungleichzeitigkeiten nicht wahrnehmen wollte, die Ernst Bloch in den dreißiger Jahren als ausbeutbares Potential der Nazi-Strategien, aber auch als möglichen Träger verschütteter Utopien erkannt hatte⁷. Die Notwendigkeit, solche Begriffe nicht als irrelevant abzutun, sondern als Basis konservativer oder reaktionärer Offensiven zu begreifen, wurde in einem Augenblick erkannt, als die Chance, sie wiederzuerobern, schon erheblich vermindert war. Die Festigung konservativer Bedeutungszuweisungen zu solchen Begriffen barg die Gefahr in sich, allein durch die Beschäftigung mit ihnen einer Vereinnahmung ausgesetzt zu sein, die weniger einer

(...)." S. 5 f. Da andere Angaben dieses Interviews sich mit den Eintragungen im Produktionstagebuch nicht in Einklang bringen lassen, ist freilich auch hier Vorsicht geboten.

⁴ Vgl. für eine solche Analyse: Michael E. Geisler: 'Heimat' and the German Left. - in NGC, a.a.O., S. 25ff

⁵ Vgl. David Roberts (Hg.): Tendenzwenden. - Frankfurt, Bern: Peter Lang 1984

⁶ Vgl. Michael Schneider: Von der alten Radikalität zur neuen Sensibilität. - in: ders.: Den Kopf verkehrt aufgesetzt. - Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1981, S. 141 ff und Michael Rutschky: Erfahrungshunger. - Frankfurt: Fischer TB 1982

⁷ Vgl. Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit. - Frankfurt: Suhrkamp 1973, v.a. S. 104 ff

realen Umarmung durch dieses konservative Denken geschuldet sein würde als vielmehr dem umfassenden Verdacht des Überläufertums⁸. Dies gilt um so mehr, als der Begriff Heimat nicht nur durch seine Geschichte seit dem 19. Jahrhundert kompromittiert ist, sondern auch auf eine Traditionsgebundenheit hindeutet, die sich der Implikationen der jüngeren politischen Geschichte verschließt: Naziherrschaft, Judenvernichtung, Weltkrieg als deutsche Aggression.

Wenn Edgar Reitz versucht, durch Felderkundung und Methoden der oral history, einen Zugriff auf die Lebensweise der Menschen im Hunsrück zu gewinnen, und so mit seiner Wiedereroberung des Wortes "Heimat" ernst zu machen, dann begibt er sich - so wird zu zeigen sein - in eben dieses Dilemma. Der Filmemacher stößt auf einen spezifischen Umgang mit Landschaft und Erfahrung, der sich von modern-urbanen Verhaltensweisen im Umkreis von Öffentlichkeit und Geschichte signifikant unterscheidet. Sein Doppelcharakter als Ort der Utopie ebenso wie der Ausgrenzung und des Vergessens, der Tiefe wie der Borniertheit, erschwert die Bewertung erheblich.

II. Porträts der Selbstdarstellung

Der Film scheint die Lebensweisen der in ihm beschriebenen Menschen so darzustellen, wie diese selbst sie thematisieren. Verwandtschaftsverhältnisse und organisierte Geselligkeit spielen eine große Rolle, Arbeit ist noch oft als handwerkliche organisiert und macht einen integralen Bestandteil der Lebenswelt aus. Sie ist ein wesentlicher Gegenstand von Erfahrung und wird ebenso weitervermittelt wie die Erinnerungen und Geschichten: die erzählbaren Ereignisse des individuellen Lebens, die "Stückelcher" genannten, typischen Anekdoten, die Legenden gewaltsamer Einbrüche der Geschichte, die sich an handfesten Relikten und Reliquien festmachen. Diese Gegenwart der Tradition ist stark von der Bindung an den landschaftlich bestimmten Raum geprägt. Neben den Relikten sind es Orte, die zum Erzählen auffordern, die man aufsucht, um sich auszutauschen.

Eine Sequenz zeigt die Verbindung beider Aspekte: Sie schildert Opa Molz' letzte Fahrt in seinen Geburtsort, zu dem Haus, in dem er geboren

⁸ Hermann Bausinger: Heimat und Identität. - in: ders. u. Konrad Köstlin (Hg.): Heimat und Identität. - Neumünster: Wachholtz 1980: "Freilich, wer heute mit dem Begriff Heimat umgeht, muß fragen, wer ihm über die Schulter sieht, wer ihm souffliert. Wer Heimat sagt, begibt sich auch heute noch in die Nähe eines ideologischen Gefälles, und er muß sehen, daß er nicht abrutscht." S. 22

wurde, das er vor seinem herannahenden Tode noch einmal sehen möchte. Opa Molz spielte für Edgar Reitz in der Vorbereitung von "Heimat" eine besondere Rolle. Zwischen dem alten Mann und dem Filmemacher entwickelte sich eine enge Beziehung: In seinem Produktionstagebuch zu "Heimat" beschreibt Reitz den tiefen emotionalen Eindruck, den dessen Tod auf ihn machte⁹. Während der voice-over-Kommentar erwähnt, daß es wohl die Anwesenheit der Filmleute war, die Opa Molz die Kraft und die Gelegenheit gaben, sich seinen Wunsch tatsächlich zu erfüllen, beginnt die Fahrt. Am Ziel angekommen, versammeln sich alte Freunde, Bekannte um das Auto, begrüßen und befragen Molz. Das Gespräch vollzieht sich in jenem charakteristischen, altväterischen Stil, in dem jede Anrede von ständigem, bestätigendem Gemurmel des Angeredeten begleitet wird¹⁰. Einer der alten Freunde eilt ins Haus, holt die lang aufbewahrten Orden und Pässe des Ersten Weltkrieges herbei, und die beiden alten Männer bestätigen einander ihre Erinnerungen. Dies scheint der charakteristische Gegenstand der Fahrt zu sein: Sich seiner Erinnerungen zu vergewissern, sie abzugleichen mit denen der Freunde und durch den Austausch von Neuigkeiten den gemeinsamen Schatz an wechselseitigen Kenntnissen auf den neuesten Stand zu bringen.

Die Sequenz verdeutlicht ein wiederkehrendes Motiv des Films: Er entwirft Porträts von Menschen in bestimmten Situationen, indem er diesen Menschen die Möglichkeit eröffnet, sich selbst in einem bedeutenden Zusammenhang zu präsentieren. Fast immer sind die Porträts damit verbunden, daß die Menschen ihre Umstände beschreiben bzw. einander oder vor der Kamera von Vergangenen erzählen. Die so umrissenen Beziehungen zu Dingen, Verhältnissen, anderen Menschen machen den Sinn der Porträts aus und verleihen Erzählern und Erzähltem Bedeutung.

Die Zusammenhänge, in denen sich die Menschen in diesem Film darstellen, sind fast gänzlich durch Verwandtschaft, Arbeit oder aber durch organisierte Geselligkeit im Verein gestiftet. In jedem dieser Bereiche spielt das Tradieren von Zusammenhang und Bedeutung eine entscheidende Rolle. Von der "alten Seth" heißt es, sie sei der "BKS-Schlüssel zum Dorf", man habe erst begriffen, was dort vorgeht, wenn man verstanden habe, wie die Leute mit ihr verwandt sind. Es ist dann zwar "ihre Verwandte Rosa Müller", die ihr einhelfen muß, wenn das Gedächtnis zu versagen droht, aber ihre Art der Schilderung, die Rosa Müller kennt und reproduziert, ist bemerkenswert. Das genealogische System ihrer Verwandtschaft, des ganzen Dorfes, wie es scheint, bringt sie vor in der Form

⁹ Edgar Reitz: *Liebe zum Kino*. - Köln: Köln 78 (1983), S. 155

¹⁰ vgl. ebd., S. 148f

eines virtuellen Spazierganges. Sie verknüpft so die Topographie des Dorfes in komplizierter, doch hilfreicher Ordnung mit den weitläufigen Eheschließungen zwischen den verschiedenen "Häusern" ("die hat den Ernst geheiratet, und der war hier aus dem Haus").

Ein anderes verbindendes Element zwischen den Menschen und zur Tradition ist das gemeinsame Singen¹¹. Sei es der Woppenrother Sportverein, der sein Vereinslied singt ("Hurra, Hurra, Hurra-a-a, der Woppenrother Sportverein ist da!"), seien es die Gesangsvereine, die sich zum Sängerkfest treffen, seien es die Schieferbrecher, die ihre überkommenen Lieder bewahren und in der vorzüglichen Akustik einer Schieferhöhle vortragen. Man kommt zusammen, um zu singen, oder singt, da man gerade zusammen ist. Der Inhalt der Lieder (Geselligkeit, Heimat und Ferne, Tradition) ist wohl nicht immer der ausschlaggebende Anreiz, ja es scheint, als werde er über der geselligen und traditionsbildenden Funktion des Singens zuweilen vergessen. Der bis zum Zynismus abstruse Text eines Schieferbrecher-Liedes mag dies verdeutlichen, wo es im Refrain der letzten Strophe über den tödlich verunglückten Vater des lyrischen Ich heißt:

Sechs Knappen, die senkten
 Ins Grab ihn hinein;
 O welch' eine Freude,
 Bergmann zu sein!

Der Schieferbrecher in der Höhle intoniert diese Zeilen in seinem Solo völlig distanzlos, ja emphatisch. Der Text, er stammt aus einer Zeit, da noch mit Pferdefuhrwerken unter Tage gearbeitet wurde, und sein Vortrag illustrieren sowohl die Resignation angesichts der mörderischen Arbeitsbedingungen als auch die freudige Zustimmung zu einem Beruf. Die unerträgliche Realität wird um der "Liebe zur Sache" willen überhöht und gefeiert.

III. Handwerk und Erfahrung

Der Stolz auf die eigene Arbeit und ihre Produkte prägt die Handwerker-Porträts, die den Film durchziehen: Schieferbrecher, Achatschleifer, Gemmenschneider, der Masseur, die Waldarbeiter. Auf die Arbeit, die

¹¹ Vgl. zu den Ursprüngen der Gesangsbewegung: Dieter Düding: Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847). - München: R.Oldenbourg 1984, v.a. S. 140 ff und zum Vereinswesen allgemein: F.Kröll, S.Bartjes, R.Wiengarn: Vereine. Geschichte - Politik - Kultur. - Frankfurt: IMSF 1982

Produktionsmittel, die Arbeitsweisen und das Verhältnis der Arbeitenden zu ihnen legt der Film erheblichen Wert. Er zeigt die Könnerschaft der Handwerker, die Geschichte ihres Handwerks und dessen gegenwärtige Krise unaufdringlich und ohne moralisierenden Kommentar. Die Sequenzfolge, in der die Verarbeitung der Halbedelsteine vorgestellt wird, kann als ein Beispiel dienen.

Am Anfang steht der Rohstoff: Sprengungen in einem Steinbruch, unbearbeitete Mineralien und Halbedelsteine auf einer Drehscheibe, der Geologe nimmt Gesteinsproben. Alte Fotografien zeigen uns die Schleifkotten, wie sie vor ca. hundert Jahren ausgesehen haben mögen. Dann wird Ernst Biel vorgestellt, der auch heute noch seine Schleifwerkstätte mit Wasserkraft betreibt. - Während Biel erklärt, daß das Mühlrad in einer Speckschwarte laufen müsse, und die Schwierigkeit verdeutlicht, mit dem runden Schleifstein eine plane Ebene zu schleifen, ist der Rhythmus des Antriebswerkes dauernd präsent, akustisch, aber auch optisch: Immer wieder schneidet Reitz auf die Transmissionsriemen und Trommeln, zeigt den ganzen Arbeitsraum aus verschiedenen Positionen. Biel scheint um so mehr in dieses Räderwerk gespannt, als er allein arbeitet, liegend vor dem großen Schleifstein, stehend (angeschnitten am linken Bildrand) vor dem "Wasserschiff". - Der zweite "Schliffer" ist Herr Leiser, der in seiner "Schleif" auch Angestellte beschäftigt. Einer der Schleifer erläutert die Besonderheiten des seit dem 16. Jahrhundert entwickelten Schleiferstuhls, mit dem die liegende durch sitzende Arbeitsweise abgelöst wurde: Die Lehne stützt den Brustkorb, so daß der Schleifer beide Arme frei hat, die zusätzliche Schulterstütze soll ebenfalls frühe Ermüdung verhindern. Im Gegensatz zu Biel scheint dieser Schleifer weniger Anhängsel eines Räderwerks als vielmehr Produzent an seinem Platz zu sein: Er tritt in ein Gespräch mit der Kamera ein, wo Biel eher von oben oder von der Seite zu sehen war, seine Rede aus dem Off eingespielt wurde. Der Schein größerer Unabhängigkeit von der Maschinerie kontrastiert freilich der klaren Bestimmung dieses Schleifers als Angestellten des Herrn Leiser. Und auch Leiser, so selbstbewußt er seinen Betrieb präsentiert, kann mit diesem allein nicht über die Runden kommen: "Seine Familie betreibt aber inzwischen ein Hotel in Kirschweiler, weil sich die Achatschleiferei nicht mehr so rentiert wie früher", informiert der Kommentar. - Die geschliffenen Steine bringt Leiser zu dem "Gemmenschneider Schuch". Schuch, dessen Arbeit an einem Endprodukt, der Gemme, zugleich die Sequenzfolge beschließt, arbeitet - wie Biel - allein. Die Kamera blickt ihm über die Schulter, als er an einem sehr feinen, elektrisch betriebenen Schleifbohrer das Werkstück bearbeitet. Er erzählt, wie früher die Gemmenschneider sich noch Künstler nennen durften, während das Finanzamt sie heute als Handwerker einstuft und den alten Ehrentitel untersagt hat.

Von hier aus erscheint die Abfolge der Porträts zugleich auch als kurze Geschichte des regionalen Handwerks: Die immer moderneren Arbeitsmittel ermöglichen größere Freiheit im Umgang mit ihnen bis zur geradezu künstlerischen Tätigkeit, während zugleich die Abhängigkeiten der Produzenten immer abstrakter und komplexer werden: Der Handwerker Biel in seiner Schleife erscheint verantwortlich nur gegenüber seinem Material; der anonyme Schleifer ist Angestellter des Unternehmers Leiser - der wiederum für einen undurchschauten Markt produziert, auf dem sich sein Produkt eben nicht mehr rentiert; der Gemmenschneider Schuch ist scheinbar selbständig wie Biel, doch unterliegt er gesellschaftlichen Zwängen und Institutionen wie dem Finanzamt. So sind die Geschichte und die gesellschaftlichen Funktionen des Handwerks optisch und konzeptionell präsent.

Den Schleifern selbst ist der historische Zusammenhang nicht aus einer kausalen oder dialektischen Logik der Abfolge vergangener Epochen bewußt, sondern als Tradition, als fortdauernde Bearbeitung eines überkommenen Stoffs. Biel rekapituliert die Erfahrungen des Wassermühlensbetriebs; der anonyme Schleifer bezieht sich ausdrücklich auf die alte Tradition, liegend zu arbeiten (wie Biel dies teilweise immer noch tut); Schuch verfügt über eine Sammlung alter Gemmen, aus der er schöne Stücke gerne zeigt, und über die Erinnerung an die Zeiten, da seine Kollegen und er nicht nur Künstler waren, sondern sich so auch nennen durften.

Da ist eine große Bereitschaft, diese Erfahrungen mitzuteilen, ja die Fähigkeit zur Mitteilung ist die Voraussetzung dafür, daß Erfahrungen entstehen¹². Jede neue Generation erlernt die Geschichten der Voraufgehenden, um sie an die folgende weitergeben zu können. So erzählt ein Schieferbrecher von der Arbeit unter Tage zu jenen Zeiten, ehe die elektrische Grubenbeleuchtung eingeführt wurde. Er selbst freilich kennt die damaligen Verhältnisse nur aus der Erzählung seines Onkels. In dessen Anwesenheit rekapituliert er gleichsam die früheren Berichte; der Onkel bestätigt und ergänzt. Immer wieder fällt diese Art des Dialogs auf: Der Erzählende wird von den Anwesenden bestärkt, unterbrochen und ergänzt, er selbst fragt nach weiteren Details und heischt Zustimmung. Dergestalt wächst Erfahrung in einem kollektiven Erinnerungsprozeß heran, dessen bedingender Grundkonsens Erfahrung selbst ist. Diese Episode ist dadurch herausgehoben, daß das Bild nur die Lichtpunkte der beiden Grubenlampen in völliger Finsternis zeigt. So werden zum einen die früheren Arbeitsbedingungen treffend illustriert, zum andern aber auch der Akt des Erzäh-

¹² Vgl. dazu jetzt die Beiträge in Manfred Rühl (Hrsg.): *Kommunikation und Erfahrung*. - Nürnberg: Verlag der Kommunikationswissenschaftlichen Forschungsvereinigung 1987

lens, Rekapitulierens, Bestätigens betont: Das Fehlen optischer Eindrücke legt die Konzentration auf das Gehörte nahe.

In dem hier zugrundeliegenden Begriff von Erfahrung wird versucht, den veränderten Umgang der Menschen mit der Zeit und dem Lebensrhythmus *ex negativo* zu erfassen. Im Gegensatz zum Hunger nach den immer neuen "Erlebnissen", die sich "chock"-artig mitteilen, meint "Erfahrung" eine durch alte Erprobung gewonnene, tradierte Lebensweisheit, die sich - im Umgang mit anderen Menschen, mit den nahen und mit den fremden Geschichten - den Arbeitsweisen und -mitteln einschreibt, sich an ihnen immer neu bestätigt und - höchstens kaum merklich variiert - weiterpflanzt¹³. - Das Erzählen von Geschichten ist der Modus dieser Tradition. Ist derart Erfahrung intersubjektiv vermittelbar und umfassend denen präsent, die durch Verwandtschaft oder Gewerbe oder sei es einzig durch die Erzählung ihr zugehören, so ist sie doch auch eng begrenzt. Sie ist so spezifisch auf den Lebensbereich, das individuelle Geschick bezogen, daß die sie umgebende und durchdringende weitere, historische und politische Wirklichkeit ihr stets als äußerlich erscheint¹⁴. Tritt diese unvermittelt an den engeren Lebensbereich, das Haus, das Dorf heran, so wird dieses Geschehen erlebt und reflektiert als Gegensatz zum Gleichlauf der "Erfahrung", als eine Form von "Wirren". Geschichte im emphatischen Sinne ist nicht Gegenstand von Erfahrung¹⁵. Den Hunsrückern bleibt die historische Dimension jeden Handelns unbewußt, nicht historischen Wandel nehmen sie in ihren Erfahrungsschatz auf, sondern die Wiederkehr vergleichbarer Ereignisse.

IV. Was von Geschichte bleibt: "Stückelcher"

Edgar Reitz hat auf die Besonderheiten menschlichen Erinnerens verwiesen, das sich an keine chronologische oder logische Ordnung hält, sondern assoziativ verfährt. Jeder Akt des Erinnerens fügt die Erinnerungstücke zu neuen Mustern zusammen. Erinnerung, so sagt er, ist kreativ, stellt ständig neue Verbindungen her. Da die Vergangenheit, so wie sie sich

¹³ vgl. Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. - in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1.2, v.a. S. 615 ff und ders: Der Erzähler. - in: ebd., II.2, v.a. S. 440, 446 ff, 460 ff

¹⁴ Zu einem Begriff proletarischer Erfahrung vgl. Oskar Negt und Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. - Frankfurt: Suhrkamp 1972

¹⁵ Hier ist im Bewußtsein der Hunsrücker die Welt der Geschichten noch nicht von der der Geschichte abgelöst. Vgl. Reinhart Koselleck: . - in Poetik und Hermeneutik V. - München: Fink

tatsächlich ereignet hat, nicht wieder einholbar ist, sind es Anlässe und Relikte, die sich als konkrete Ausgangspunkte einsamer oder geselliger Erinnerungsarbeit anbieten¹⁶. In den Techniken des Erwerbens und Weitergebens von Erfahrung ist diese Weise des Erinnerns mit einbezogen - im Gegensatz zum Erlernen von Geschichte.

Dem langen Bericht des Schreiners Rudi Bast (insgesamt mehr als zehn Minuten) kommt in mehrfacher Hinsicht exemplarische Bedeutung zu. Bast erzählt aus dem Zweiten Weltkrieg, von seiner Desertion in den letzten Kriegstagen. Im Unterschied zu den anderen Kriegsberichtern, die der Film zu Wort kommen läßt, geht seine Erzählung nicht von einem Relikt aus: Für die Kamera spielt er seinen damaligen Fluchtweg nach: von der Truppe zum elterlichen Hof. Er passiert die Orte der Gefahr noch einmal, läßt sich von der eigenen Erzählung, wie es scheint, gefangennehmen, duckt sich, flüchtet, hetzt und hechelt, bis er auf der Tenne über der "Wäschküch" zur Ruhe kommt. Den amerikanischen Panzer, der unmittelbar vor der Luke hielt, so erinnert er sich, hätte er mit einer "geballten Ladung" "erledigen" können, "awer da würd' ich au nimmer hier steh'." Der Ort war umkämpft, die Amerikaner zogen wieder ab, die Gefechtspause nutzt Bast, aus der Tenne über den Hof zu laufen "in die Küch' erinn und war froh, daß ich wieder bei Vadder un Mudter woar". Fast wie ein Jungenabenteurer ("e klä Kerliche vun neunzeh Joahr") berichtet er von Krieg und Desertion und von seiner Heimkehr in die elterliche Küche.

In der Selbstinszenierung Basts und in der Inszenierung durch den Film vermischen sich in eigentümlicher Weise vergangenes Erleben, aktuelle Erzählung in spielerischem Nachvollzug und kritisch-rückblickende Kommentierung. Die Sequenz hat teilweise an Spielfilm erinnernde Passagen. Zu Beginn etwa überquert Bast, sein Rad schiebend, stets nach allen Seiten sichernd, eine Straße und läuft über ein Feld. Die lange Einstellung kommt überraschend, erst später werden die erforderlichen Informationen zu ihrem Verständnis nachgeliefert. Bast spielt die Rolle seiner selbst als junger Deserteur. Es bleibt zweifelhaft, ob der Film damit eine gewohnte Selbstinszenierung aufgreift, oder ob Bast seine Geschichte nicht eigens und einzig um des Films willen in Szene setzte. Daneben aber werden die Erzählung und ihre Inszenierung selbst aufgebrochen. In dem Augenblick, als Bast vom amerikanischen Panzer erzählt, den Laden aufstößt, da fällt der Blick auf die Straße, wo ein junger Mann und ein Junge stehen und heraufblicken. Bast unterbricht, stellt uns seine beiden Söhne vor, die damals zwar noch nicht geboren gewesen seien, aber immer schon an dieser Geschichte besonders interessiert. Im Zentrum dieser Einstellungsfolge

¹⁶ You can go home again, S. 7

steht die Großaufnahme des (Wehrpaß-)Fotos des jungen Soldaten in Uniform. Im Off gibt Bast die nüchterne Information, am 17.3.1945 sich von der Truppe abgesetzt und ins Heimatdorf geflüchtet zu haben. So wird der Moment eines Erzählpunktes genutzt, um verschiedene Perspektiven zu bündeln und durch die irritierende Unterbrechung sichtbar zu machen: Der Zusammenhang von Erfahrung und Erzählung, die Generationenfolge als Träger der Tradition, die dominierende Bedeutung, die die damaligen Ereignisse immer noch für Basts Lebensgeschichte haben und die damalige gespaltene Perspektive des Soldaten und Deserteurs, der zwar vor den Deutschen SS-Truppen mehr Angst hat als vor den Amerikanern, dennoch aber als Deutscher ihnen im fortdauernden Krieg gegenübersteht und in eine Solidarfront zumindest mit den Verteidigern des Dorfes genötigt ist, die umgekehrt die Tatsache der Desertion zumindest nicht ausdrücklich gutheißen (sein Vater erweckte den Eindruck, es sei ihm lieber gewesen, der Junge hätte sich nicht von der Truppe entfernt). Dieses Perspektivenbündel läßt die Problematik einer distanzierten Wahrnehmung von Geschichte aufscheinen: Die Fronten, die sich dem ordnenden Rückblick zeigen, sind nicht die, die dem mitlebenden Einzelnen sich spontan darbieten¹⁷. Basts Desertion, die für ihn eine so immense Bedeutung hatte und hat, blieb als isolierte Tat außerhalb des Kriegsgeschehens: Verletzt wurde Bast durch amerikanische Artillerie, nachdem er sich von der Truppe abgesetzt hatte. Rudi Bast kam nicht heim sondern geriet durch seine Desertion zwischen die Fronten. Und vielleicht ist es diese Unschärfe, die ihn nötigt, seine Geschichte immer wieder abzulaufen. Viel später wird er im Film erneut gezeigt, immer noch durch den Wald hetzend, immer noch auf der Flucht vor den Deutschen, vor den Amerikanern, ohne seine Geschichte einholen zu können. Er ist es, der mit dem Finger auf die amerikanischen Düsenjäger zeigt: Der Krieg sei noch nicht zu Ende, seit der Kapitulation sei die Luft nicht mehr ruhig geworden vom Fluglärm¹⁸. Dadurch wird die Relativität der Erfahrungswirklichkeit

17 In ganz ähnlicher Weise bedient sich Alfred Andersch in seinem Roman *Winterspelt* dieses Themas von subjektivem Wollen zur Desertion und den entgegenstehenden äußeren Zwängen.

18 Die Düsenjäger des amerikanischen Luftwaffenstützpunktes Hahn sind wiederkehrendes Interpunktionszeichen des Films; mehrfach äußern sich die Menschen negativ über die Anwesenheit der Düsenjäger, die amerikanische Militärpräsenz überhaupt. Im Hunsrück befinden sich bekanntermaßen wichtige Raketenstationierungsorte. Zu den Motiven der Hunsrücker, an Aktionen der Friedensbewegung teilzunehmen vgl. Kleine mystische Philosophen. Interview mit Edgar Reitz - in: *Frontal 26* (1986), Heft 2, S. 48 f: "Jetzt sehen sie sich fremden Einflüssen gegenüber. Fremd - das ist für sie die große Politik unserer Regierung oder der NATO. Sie sehen, daß man Raketen stationiert in ihrem Land und sagen: Wir wollen doch nicht Kriegsschauplatz werden, nur weil es bei uns so schön ruhig ist." S. 48

sichtbar. Die eigene Verletzung, die Opfer unter der Dorfbevölkerung sind ihm und den Dörflern die entscheidenden Aspekte des Krieges. Andere Fragen, andere Probleme stehen außerhalb ihrer Wahrnehmung.

Besonders deutlich wird diese Beschränkung der Wahrnehmung, als Rudi Bast - in Haltung und Tonfall eines Fernsehmoderators - die Familie Scherer vorstellt. Vom Krieg bewahren sie die Hülse jener Phosphorgranate auf, die ihr Haus traf, den Sohn tötete, die Töchter entstellte, der Frau die Hand lähmte. Das war der Krieg für sie, und die Folgen sind spürbar in ihr Leben gebrannt. In die Rede der Personen mischen sich Stolz darauf, Aufmerksamkeit für ihre Leidensgeschichte erlangt zu haben, Verlegenheit ob der ungewohnten Situation, sich vor der Kamera verhalten zu müssen, und eine aus beidem hervor- und darüber hinausgehende eigentümliche Haltung der Zeugenschaft, in der ein Unterton der moralischen Anklage unschuldig erlittenen Leids anklingt. Inwieweit nicht das Verhalten der Älteren der Familie, des Dorfes während der zwanziger und dreißiger Jahre mit dazu beigetragen hat, Krieg und kriegerische Befreiung möglich und notwendig zu machen, und welche Verantwortung - nicht Schuld - dieser Zusammenhang dem heutigen Verhalten auferlegt, diese Frage stellen sie nicht.

Eine denkwürdige Einstellung zeigt die drei anwesenden Mitglieder der Familie Scherer däumlingsgroß vor ihrem Haus, zwischen ihnen - als verträte sie den Sohn - die Granathülse. Die Sequenz aber ist nicht zu Ende. Nun zeigt der alte Wilhelm Scherer die andere Reliquie, die Kanonenkugel aus den Franzosenkriegen von 1798, die auf den Hof der Familie gerollt war. Das ist, was übrig bleibt von der Geschichte, "Stükelcher".

Das zentrale Motiv des Films zeichnet sich ab. Es zusammenfassend zu beschreiben erlaubt zugleich, einen Heimat-Begriff zu skizzieren, wie er möglicherweise als impliziter Fluchtpunkt der Arbeit an 'Heimat' fungiert. Im Zentrum des Dargestellten steht das Verhalten von Menschen zueinander und zur Geschichte; beides manifestiert sich im Erzählen: Worin zeigt sich für diese Menschen und an ihnen 'Heimat'?

Das Wort "Stükelcher" bezeichnet die Erzählung, die Anekdote, doch scheint es auch den Erzählanlaß mit zu konnotieren, den Ort, das Requisit. Das Alltagserleben 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. Das Erzählen wird immer wieder in den Mittelpunkt der filmischen Darstellung gerückt. Dabei lassen sich aus den Verhaltensweisen der Menschen beim Erzählen dessen Funktionen für sie ablesen.

In jedem Falle läßt das Erzählen die Gegenstände, denen es sich widmet, mit Bedeutung und Sinn auf: An bestimmte Orte, Gegenstände, Personen, Verhältnisse knüpfen sich Erzählungen, die es den am Erzählprozeß Beteiligten ermöglicht, diesen Objekten der Erzählung eine Bedeutung zuzuschreiben und sie so für sich zu sinnvollen, handhabbaren zu machen¹⁹. Dieser Prozeß des Erzählens ist in den Hunsrückdörfern in der Regel nicht als linearer Übermittlungsprozeß angelegt, sondern er vollzieht sich als Gruppenprozeß. Die klare Scheidung in Erzähler und Zuhörer vollzieht sich nur in Augenblicken, da durch Sach- oder Erzählkompetenz einer in der Schar die Erzählerfunktion übernimmt. So etwa hat sich Herr Windhäuser als "Stückelcher"-Erzähler einen Namen gemacht: Er kennt eine Fülle von Anekdoten und versteht es, sie humorvoll und einnehmend vorzutragen. Sobald aber im Kreis einer zu erzählen begonnen hat, da fallen die anderen bestätigend, ergänzend oder korrigierend ein. Sie sind ebenfalls am Erzählprozeß beteiligt, insofern sie ihre Kenntnis der Erzählung an der der anderen abgleichen. Dieses Erzählen, mit dem eine Gruppenerzählung aus mehreren Einzelerzählungen hergestellt wird, hat seinerseits zwei Aspekte: Synchronisch leistet es die Einbettung einer Erzählung in den aktuellen Lebenszusammenhang der Erzählenden und zugleich Zuhörenden, in Landschaft und Gesellschaft. Es schafft als ununterbrochener Orientierungsprozeß sowohl diesen Raum als einen sinnvollen als auch die Gruppe, für die er Sinn trägt. Diachronisch knüpft es den Zusammenhang der Gruppe mit der Tradition; es bettet die Erzählung in einen Traditionskontext ein und macht Vergangenes gegenwärtig. Nicht die Geschichte der Hunsrückdörfer, sondern deren Tradition als eine handhabbare, sinnvolle, durch eigene Erfahrung gewärtigte Strukturierung der Zeiten ist in den Geschichten aus den Hunsrückdörfern präsent²⁰.

¹⁹ Zu diesen Funktionen des Erzählens s. Konrad Ehlich (Hg.): Erzählen im Alltag. - Frankfurt: Suhrkamp 1980, vor allem den Beitrag von Hans Ulrich Gumbrecht: Erzählen in der Literatur - Erzählen im Alltag, S. 403ff. Er grenzt das Erzählen von den beiden anderen Strukturen der Sinnbildung, von Interpretieren und Argumentieren ab: "Durch Erzählen werden die in subjektiven Bewußtseinsabläufen vollzogenen Thematisierungssequenzen kommunizierbar (...)" S. 408.

²⁰ Vgl. Wilfried von Bredow und Hans-Friedrich Foltin: Zwiespältige Zufluchten. - Berlin, Bonn: J.H.W. Dietz Nachf. 1981, vor allem das Kapitel "Heimat: ein Komplex von Umweltbezügen", S. 46 ff: "Es erscheint uns legitim, die Zu(sammen)gehörigkeiten, die sich in der (ständig) genutzten Umwelt ergeben, in dem Sammelbegriff 'Heimat(bezogenheit)' zu bündeln. Allerdings darf dabei nie vergessen werden, daß a) damit noch nicht die Bewußtseins- und Handlungskonflikte ausgeräumt sind (...) und daß b) kein Anlaß besteht, die im 'Heimat'-Komplex gebündelten Zugehörigkeiten (...) zu idealisieren." S. 47
Vgl. a. Gérard Raulet: Landschaft und Ornament. - Neuwied: Luchterhand 1987, der ausgehend vom Landschaftsbegriff der Kunstgeschichte auf der Gestaltetheit und Sinndurchwirkt-heit aller Naturerfahrung besteht.

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.

V. Der filmische Kommentar

Doch der Film dokumentiert nicht nur. Indem er Anlässe schafft und Erzählen provoziert, greift der Akt des Filmemachens zunächst in die dargestellte Wirklichkeit ein. Durch die filmspezifischen Mittel, derer er sich zum Zweck der Darstellung bedient, kommentiert und wertet er, schafft eine eigene Bedeutungsebene: Kamera, Montage, Voice-over, Ton. Diese hängt sowohl von der Geschichte des Filmemachers als auch von der der Zuschauer ab. Alle drei Ebenen: des Dargestellten, der Art der Darstellung, möglicher Arten der Wahrnehmung, müssen berücksichtigt werden, um die Bedeutung von Heimat im Film, des Films in der politischen Diskussion zu begreifen. Hier neu anzuheben erlaubt es, eine verklärende Verwendung der Heimat-Ideologie zu kritisieren.

Eine ganze Reihe auffälliger Mittel setzt Reitz ein, um die Selbstdarstellungen und Erzählungen zu kommentieren. Er schlägt schon in der Eröffnung des Films Motive und Themen an, die den ganzen Film durchziehen werden: Nähe und Weite, Weggehen, Dableiben, Wiederkommen. Vom Detail einer Pflanze am Bachufer zoomt und schwenkt die Kamera, die Schleifen des Bachlaufs nachahmend, nach oben und rückwärts, bis der Blick auf das Tal und die es rechts begrenzende Hügelkette frei wird. Es ist ein Blick von unten, und die beherrschende Diagonale, die auch die folgenden Einstellungen der Eröffnungssequenz prägt, ist als Grenze angelegt. Die Hunsrücktäler sind eng. Schaut man dann aber von den Höhen auf die geschwungenen Täler und Hügelrücken, so macht sich eine Ahnung von Weite bemerkbar. Die eigentümliche Dialektik von Nähe und Ferne wird von Reitz noch betont, indem er den zunächst reinen Natur- und

Landschaftsaufnahmen den Text eines wohl authentischen Auswandererbriefes unterlegt ("Porto Alegre, den zwölften November 1867"): Dort, in der Ferne, läßt es sich wohl leben, aber die Sehnsucht nach daheim, nach dem klaren Wasser des Bachlaufes, des Brunnens, ist unstillbar.

Auf verschiedene Weise bemüht sich Reitz, die traditionellen Markierungen der Sequenzgrenzen im Film zu verwischen: Zum einen läßt er immer wieder Ton und Text aus einer Sequenz in die vorige oder nächste überlappen, zum andern - und das ist wohl ungewöhnlicher - verzahnt er Sequenzen, indem er letzte Einstellungen aus einer Sequenz in den Anfang einer folgenden montiert. Das ist z.B. zu Beginn der Fall, wenn zwei kurze Einstellungen eines Hauses in Selbstbauweise zwischen der zweiten Schieferbrecher-Sequenz und der zweiten Sequenz mit einem "Stükelche" des Herrn Windhäuser bereits auf die spätere ausführliche Darstellung dieses Hausbaus und seines Richtfestes vorausweisen. Oder Reitz zerlegt inhaltlich zusammengehörige Kapitel in Sequenzen, die er scheinbar willkürlich über den Film verteilt. So stehen Sequenzen aus dem Erfahrungsbereich der Schieferbrecher, präsentiert vom immer gleichen Personenkreis, an 4., 6., 16. und 18. Stelle; die Schieferbrecher sind es gegen Ende auch, die die traditionellen Kinderspiele vorführen. Die Funktion dieses Mittels - es handelt sich weder um Parallelmontage noch um eine narrativ begründete Alternation - liegt auf der Hand: Es geht darum, die Daseinsweise der Menschen als vernetzte, konkrete Lebenserfahrung deutlich zu machen.

Eine ähnliche Funktion kann man auch der Symmetrie zusprechen, die Reitz zur Gestaltung einzelner Sequenzen einsetzt. So dient sie in der zweiten Sequenz dazu, Herrn Lamberti, dem Wirt aus Herstein, ein kurzes, Themen aufreißendes Porträt zu widmen. Die Symmetrie bezieht sich auf die Bildinhalte der fünf Einstellungen:

15. Lamberti am Tresen, nah (6");

Voice-Over. "Herr Lamberti. Ihn kennt man als Wirt des Gasthauses Schmidt in Herstein."

16. Linksfahrt am Dreikaiserbild vorbei (es zeigt von rechts gesehen Wilhelm I., frontal Friedrich III., von links Wilhelm II.; die Fahrt zeigt also die Kaiser des Zweiten Reiches in historischer Abfolge) (14");

Lamberti (off): "Das Dreikaiserbild ist alter Familienbesitz und wurde von meinen Schwiegereltern erworben. Früher hing es, zu der alt--, zu der gu- ..."

17. Lamberti am Tresen, amerikanisch (12");

Lamberti: "... -ten alten Zeit, hier oben (Lamberti wendet sich, gestikuliert) an der Wand (wendet sich wieder, stützt die Ellenbogen auf den Tresen). Und heute, nach dem Umbau der Gaststätte haben wir es im Nebenzimmer aufgehängt."

18. Linksfahrt am Dreikaiserbild vorbei (wie 16.)(8");

19. Lamberti am Tresen, groß (8");

Lamberti: "Jo, jo mer denke gern zerück. - Joa, 's woar wunnerbar... und 's woar schee."

Lamberti macht keinen Hehl daraus, daß für ihn die alte Zeit zugleich die gute Zeit war, er korrigiert sich sogar in dieser Richtung. Es bleibt wenig Raum zu der Vermutung, er romantisierere damit die Kaiserzeit selbst, zitiere gleichsam eine ehrwürdige Assoziation, die sich an das sogenannte Dreikaiserjahr knüpft. Lambertis Sätze, wie sie Einstellung 19 präsentiert, lassen keinen Zweifel daran, daß er durchaus seine private Lebenszeit meint, sein Wissen aus der Zeit, da das Bild noch über dem Tresen hing, eigener Anschauung verdankt, und daß er genau diese Jugendzeit meint. Ich schätze den Herrn Lamberti des Films (zur Zeit der Dreharbeiten im Herbst 1980) auf ca. sechzig Jahre.

Die Symmetrie der Sequenz, ihre Kürze (48") und ihre enge Bindung an die beiden Fahrten längs des Kuriosums Dreikaiserbild isolieren sie im Kontext des Filmanfangs; wie eine Monade abgekapselt, könnte sie ihrerseits als kuriose "Stükelche" abgetan werden, auch da die zweite Fahrt längs des Bilds schon unterlegt ist mit dem Pfeifen und Rumpeln des Zugs, der uns in der dritten Sequenz zum "Stükelcher"-Erzähler Windhäuser und seinen Eisenbahn-Geschichten bringt. Aber: Sie schlägt das entscheidende Thema der Erinnerung und ihrer Tücken an. Damit wird schon in den ersten Minuten darauf aufmerksam gemacht, wie sehr Erinnern zugleich Vergessen heißt, Ausgrenzen, Verdrängen. Denn gerne denkt Lamberti an genau das, was ihm zugleich als "wunnebar" gewärtig ist, und da er nur das "Wunnebare" sich behalten hat, hat er keine Anstrengung, "gerne zerück" zu denken. Die Symmetrie der Montage als ein sehr formales Kunstmittel könnte überformende Abwehr andeuten. Sie deutet zugleich auf den zirkulären Charakter dieses Erinnerns, schließt die Sequenz nicht ab vom Gang des Films, sondern hebt sie eher noch hervor: als ein Kuriosum zwar, doch als ein ungemein charakteristisches.

Symmetrien, Verflechtungen und Verkettungen von Sequenzen, Kreisformen, sie alle sind Mittel, die Geschlossenheit, ja vielleicht gar Abgeschlossenheit dieser Welt zu betonen, das verwandtschaftliche, land-

schaftliche, berufsständische Verwobensein der Menschen dort. Im Detail kehrt insbesondere die Kreisform wieder: Auffällig häufig verwendet Reitz den ungewöhnlichen Schwenk im Kreisbogen. Die Kamera setzt an einem Punkt an, beschreibt in der Regel gegen den Uhrzeigersinn einen Weg auf einem Kreisbogen, der sie manchmal sogar bis zum Ausgangspunkt zurückführt. Dieser Kreisschwenk findet Anwendung z.B. bei Bäumen, vor allem aber zur Beschreibung menschlicher Arbeit. Er nimmt z.B. die Bewegung von Ernst Biels Wasserrad auf, umkreist aber auch ihn selbst bei der liegenden Arbeit am Schleifstein. Der Verband, den Masseur Alfred Michels anlegt, bildet den Anlaß für einen Kreisschwenk vom Gesicht der Patientin über ihren Fuß und Michels Hand zu dessen Gesicht und zurück zum Gesicht der Patientin. Er kann als Indiz der Handarbeit, der Sorgfalt, der Umsicht gelten. In Verbindung mit der Kreisstruktur auf der Ebene der Montage läßt er sich deuten als weiterer Hinweis auf das in sich Ruhende, Abgeschlossene dieser Tätigkeiten. Das Motiv des Kreises tritt in Gegensatz zur Geraden. Der Kreis gehört den Dagebliebenen, den Verwurzelten, Traditionsbewußten, die Gerade den Unsteten, den Weggehern, den Düsenjägern.

VI. Die Heimat des Filmemachers

Zum einen mag im Gegensatz von Dableiben und Weggehen die Lebenserfahrung des Filmemachers präsent sein, der wegging und wiederkam, um hier das große Projekt zu beginnen, zu dem die Idee nur dem Weggegangenen kommen konnte. In einem Interview mit Armin Weyand hat Reitz diesen autobiographischen Aspekt beschrieben:

Solange ich dort war mit einem großen Team, war das tatsächlich eine Art Rückkehr (...). Ich übe meinen Beruf dort aus, wo ich geboren bin. Aber nur solange die Dreharbeiten dauerten, konnte ich auch das Gefühl haben, daß ich jetzt wieder da bin, wo ich aufgewachsen bin. Ich mußte mich selbst nicht verleugnen. In dem Moment, in dem die Dreharbeiten zu Ende waren, war es mir aber auch wichtig, sofort wieder abzureisen.²¹

Die Arbeit am Film bewirkt die künstlerisch vermittelte Illusion der Rückkehr - ohne sich verleugnen zu müssen. Ja, wohl nur in der gestaltenden, künstlerischen Arbeit kann die Entfernung von Heimat aufgehoben werden: damit aber zugleich auch immer nur virtuell, durch den Eintritt in die gestaltete Welt des Films.

²¹ Heimat: Eine Entfernung. Ein Gespräch mit Edgar Reitz (...) Von Armin Weyand. - in: Frankfurter Rundschau 20.10.1984

Zum andern ist damit aber keine andere als die typische Erfahrung zwischen Heimat und Fremde beschrieben, wie Reitz sie auch in mehreren Figuren von "Heimat" gestaltet. Es scheint, als würde Blochs Diktum vom unerreichbaren Schein, der in die verlorene Kindheit fällt, eine Erfahrung abdecken: daß nämlich Heimat im strengen Sinne erst für den Weggegangenen begreifbar wird, als Verlust, der auch durch das Wiederkehren nicht aufgehoben zu werden vermag; denn der da wiederkehrt ist nicht mehr der, der ging, und daher findet er das nicht mehr, was er suchte: die Distanzlosigkeit. "Heimat" wäre in diesem Sinne der exzellente Begriff der Nostalgie, der unstillbaren Sehnsucht²².

In einer erstaunlichen Einstellung macht Reitz die paradoxe Situation des Heimkehrers bildhaft. Gegen Ende der Eröffnungssequenz, während die letzten Zeilen des Auswandererbriefes verlesen werden, immer wieder hebt der Briefschreiber an, da ihm weitere Bekannte und Freunde einfallen, die unbedingt zu grüßen sind, - fügt Reitz eine knapp einminütige Fahraufnahme ein. Zunächst fällt der Blick in Totale von der Landstraße aus auf ein Dorf, dann setzt sich die Kamera in Bewegung, eilt, der Landstraße folgend, schneller werdend, auf das Dorf zu, biegt ein auf die Dorfstraße, wird langsamer, hält zwischen Häusern an, verharret. Dies ist der Weg des Heimkehrers. Als er das Heimatdorf erblickt, hält er inne, eilt dann den vertrauten Weg entlang, um vor eben dem Haus anzukommen, das er verließ. Aber die Einstellung zeigt auch das betrübliche Geschick: Schon das abendliche Zwielficht, das Weitwinkelobjektiv verfremden und verzerren. Der Ort ist menschenleer. Herzbeklemmend gehen die letzten Grüße, die der Text bestellen läßt, ins Leere, geht der Blick der Kamera auf eine leere Straße, aus dem Haus tritt niemand, keine Bekannten, keine Verwandten, tot. Da ist kein Weg zurück.

So bleibt der Ort der Heimkehr fremd, und immer wieder sind es auch fremde, befremdete Blicke, mit denen die Kamera Umstände und Verhaltensweisen erfaßt. Die Seitenblicke von oben herab auf Kitsch und Nippes der Familie Wagner können hier erwähnt werden oder die Männer in der Striptease-Bar in Lautzenbach, deren geiler Aufmerksamkeit sich die Kamera entgegenstellt, das Schäßige, Entwürdigende der Situation betonend.

Die Abwehrgesten kontrastieren einer großen Zuneigung und Vertrautheit²³, die sich z.B. in der Verbundenheit mit den Handwerkern äußert, in der Fähigkeit, den Geschichten zuzuhören, ihnen nachzuspüren, in der Art, wie er entscheidende, emotionsbeladene Stellen mit Land-

²² Vgl. Reitz, *Liebe zum Kino*, S. 148, 151 u.ö.

²³ Vgl. ebd., S. 141: "Die Figuren (des Films *Heimat*) eindeutig zu lieben oder zu hassen, mißlingt, und ich bin ihnen gegenüber dennoch nie gleichgültig."

schaftsaufnahmen unterstreicht, die Art, in der der Film die Erinnerungstücke, vor allem die Fotos präsentiert: als kostbare Orte, an denen sich gesellschaftliche Gemeinsamkeit zu entzünden vermag.²⁴

VII. Menschen wie geschliffene Steine

Dieses Widerspiel von Abwehr und Zuneigung macht die Bewertung des Films zum Problem, die Deutung jeder einzelnen Sequenz und Einstellung für den gründlichen Betrachter zu einem hermeneutischen Prüfstein. Eine Sequenz gegen Ende des Films soll vorgestellt werden, auf die dieses Problem in hohem Maße zutrifft. In 24 fast identisch gebauten Einstellungen, von vier bis zu zwölfeinhalb Sekunden Dauer, werden in Nahaufnahme und schwarz/weiß Menschen porträtiert: Kinder, Jugendliche, gestandene Erwachsene, Alte; darunter wenige, die wir im Verlauf des Films schon kennenlernten, die meisten unbekannt, manche offen, fröhlich, andere verdrossen und mürrisch, alle sind sie auf die eine oder andere Art verlegen, offenbaren dies in verschiedener Weise, lachen oder ziehen sich zurück, wenden sich an den Kameramann, sprechen mit Dritten außerhalb des Blickfelds; freilich hören wir nicht, was sie sagen; die ganze Sequenz ist erfüllt von verhaltener Gitarren- und Flötenmusik.

Die Struktur dieser Sequenz rückt sie in einen Zusammenhang zu drei früheren, gleich strukturierten. In ähnlicher Weise, als Aneinanderreihung kurzer Großaufnahmen, waren die Fossilien, die Mineralien, die geschliffenen Achate präsentiert worden. Produkte des Landes sind da benannt. Die frühen Versteinerungen erstehen als Reliefs unter präziser Lichtregie, wie sie Reitz schon für "Cardillac" erprobte, - die Mineralien, große Blöcke auf Drehscheiben, erscheinen eher als Ausstellungsstücke. Die Achate und anderen Halbedelsteine werden je von zwei Fingern gehalten, dadurch und durch den unmittelbaren Kontext der Achatschleifer-Sequenz als bearbeitete kenntlich. Von hier aus liegt der Schluß auf die porträtierten Menschen nahe: Auch sie erscheinen aus dieser Sicht als Fossilien, der Erde zugehörige Produkte des Landes, geschliffen von Arbeit, Familie, Erfahrung, dem Einbruch der Geschichte. Sie sind Gewordene, so, wie sie sind. Zugleich aber erscheint jede und jeder Erwachsene in der Folge der Ein-

²⁴ Bourdieu zitiert als Motto zu seiner Studie (Pierre Bourdieu u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. - Frankfurt: EVA 1981, S. 25) den Bericht einer Mlle. B.C., die im Moment, da sich bei dem Familientreffen ein Streit abzeichnet, das Fotoalbum hervorzuziehen pflegt, woraufhin sich die Streithähne einträchtig auf das Album stürzen, "und alles kommt ganz schnell wieder in Ordnung".

stellungen als starr, unwandelbar, ja steinern, weniger in der Mimik als vielmehr in der Haltung.

Diese wechselseitige Bedeutungszuweisung könnte noch weiter getrieben werden. Unmittelbar vor die Sequenz der Präsentation der Achate schneidet Reitz eine erneut irritierende Einstellung. Durch einen Fensterahmen hindurch sehen wir einen älteren Mann, der unverwandt über die Schulter aus dem Fenster sieht. Das Motiv ist bekannt: Es ist die Haltung des Selbstporträts in der Bildenden Kunst, der Blick in den Spiegel. Edgar Reitz könnte hier im Achatschleifer, der als der Autor der unmittelbar anschließenden Achatpräsentation erscheint, durchaus ein virtuelles Selbstporträt des Filmemachers als Handwerker eingefügt haben²⁵. In diesem Falle aber relativierte sich auch der Blick auf die später porträtierten Menschen. Sie sind dann so gut Produkte des Films wie Produkte des Landes.

Die Montage reißt in dieser Sequenz wie in keiner anderen die Menschen aus dem selbst gewählten Zusammenhang. Wird dadurch auf etwas verwiesen, was sich hinter der Selbstinszenierung verbergen mag? Die Reihung der Physiognomien erinnert an die exemplarischen Tafeln der Rasselehrbücher; die uniformähnlichen, randlosen Kappen der Bauern, der "gerade Blick", gemahnen an die Führeralben des Reichsnährstands. Wer so assoziiert, der mag im Kontext des Themas von Erinnern und Verdrängen mit Abscheu und Ekel auf diese Sequenz reagieren. Nur zu deutlich tritt einem dann die Nazi-Vergangenheit der Alten entgegen, und Borniertheit, Geschichtslosigkeit, Fremdenscheu, Tücke scheinen den Mienen auch der Jungen eingeschrieben. Die mitten in die Reihe der Porträts montierte Einstellung der Schmidburg im Abendleuchten unter im Zeitraffer ziehenden Wolken bestärkt den Eindruck: An diesen Menschen war die Geschichte vorübergezogen, ohne sie zu ändern.

Wer hingegen bereit ist, auch die Geschichte der Nazizeit vor der Tradition und Erfahrung dieser Menschen als ephemere aufzufassen²⁶, der mag sich dieser Reihe mit anderen Fragen widmen. Welche Möglichkeiten der Wahrnehmung hatten diese Menschen jenseits ihrer Verdrängungsmecha-

²⁵ "Als ich diesen Laden betrat und vor Drehbeginn noch eine Weile die Werkstatt einrichtete und alles so arrangierte, daß es etwa dem entsprach, wie ich es als Kind gesehen habe, war ich an dem tiefsten Punkt dieser Produktion (*Heimat*). Hier war die unmittelbare Berührung mit Kindheitseindrücken geschehen. Ich habe mir eine Taschenuhr aus den 30er Jahren auf den Werk Tisch geholt und fing an, die Uhr zu zerlegen. Ich zitterte mit meinen Händen, aber ich merkte, ich konnte es noch!" Reitz: *Liebe zum Kino*, S. 166

²⁶ Vgl. das Interview in *Frontal*: "In politischen Dingen sind die Hunsrücker immer sehr zurückhaltend gewesen, auch in der NS-Zeit. (...) in diesen kleinen Gemeinden, wo jeder jeden kennt und keiner reich ist, blieb das alles in einer sehr dörflich kontrollierten Form." S. 48

nismen²⁷? Sie sind die Überlebenden und blicken auf die sie überlebten ungerne zurück²⁸. Aber was bleibt von diesen Menschen, außer, daß sie in eine Reihe gestellt wurden, wie andere vor ihnen in einem anderen, mörderischen Kontext? Was zeigen die kurzen Porträts von den Porträtierten? Das Lächeln jenes Mannes scheint ohne Falsch, die liebevollen Augen jener Frau oder jenes Jungen gewinnend, die beiden Alten, die sich gegenseitig das Stichwort geben, voll Humor. - -

Der Realismus ist in die Funktionale gerutscht, wie Brecht sagte, den blanken Fotografien ist die Wahrheit nicht mehr abzusehen. Nicht die Physiognomie entscheidet, sondern das gesellschaftliche Handeln. Es bewegt sich in Widersprüchen und im historischen Prozeß, folgt Interessen und Idealen. Die Erkundungsfahrt, die der Filmemacher in den Hunsrück, seine "Heimat", unternimmt, zeigt, daß die Erfahrung dieser Menschen zwar reich, aber zugleich eng begrenzt ist: in genauem Gegensatz zum weiten Blick der Aufgeklärten, die sich doch dafür aus dem Kontext unmittelbarer Bindung lösen mußten. Daraus erwächst das entscheidende Problem, inwiefern die Präsentation dieser Perspektive nicht in der Tat deren Grenzen mit reproduziert. 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 sie 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 bereitlegte²⁹.

Im Gegensatz zur bürgerlichen Öffentlichkeit sind in diesem Erfahrungsbereich privat und öffentlich ebensowenig geschieden wie Vergangenheit und Zukunft; und gerade deshalb ist die begrenzte, aber tiefe Erfahrung, die sich hier mitteilt, in Ausdruck und Gehalt historisch, weil sie ihr Gewordensein in sich trägt und nicht als Vergangenes aus sich herausstellt. Ein Begriff wie "Vergangenheitsbewältigung" versagt vor der Art die-

²⁷ Vgl. *Heimat: Eine Entfernung, oder You can go home again*, S. 7: "I think that this Nazi Reich was possible because the moral question does not play that role in the life of people which we think it does."

²⁸ Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. - Frankfurt: Fischer 1981, S. 249 ff

²⁹ Vgl. zum Beispiel *Heimat* Gertrud Koch: *Kann man naiv werden?*. - in: *Frauen und Film*, Heft 38, S. 107 ff

ser Menschen, mit ihrer Erfahrung umzugehen. Reitz polemisiert gegen eine "schulmeisterliche" Form des Umgangs mit Vergangenheit, insofern sie die mitteilbaren Erinnerungen ausschlieÙe, moralische Überhebung nahelege und Gemeinschaft verhindere³⁰. Im Gegensatz dazu erscheint der Hunsrück in Reitz' Film *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* als Heimat, als der ferne vertraute Raum einer mehr oder weniger unzerstörten Erfahrung. Sie nicht kritiklos zu akzeptieren, wohl aber aufzuheben als eine vielleicht tieferreichende Möglichkeit kollektiver Arbeit an Vergangenheit, wäre das nicht - jenseits der Polemik, die Reitz selbst den "Schulmeistern" entgegenbringt - eine lohnende Aufgabe politischen Handelns?

³⁰ Vgl. You can go home again, S. 8: "If we subject our ability to remember, which I call creative, in a schoolmasterish manner to certain rules, for example, to the rule of chronology or that of causality or morality, and bring people together to remember in this way, then our relationship with one another becomes abstract, and remembering does not lead to our becoming communicative, in that we find common ground through this creative imagination, but rather it fences us off from one another."