

Anton Kaes:

Geschichten aus der Geschichte.
Zur Filmchronik "Heimat" von Edgar Reitz

Die Erinnerung stiftet die Kette der Tradition, welche das Geschlecht zu Geschlecht weiterleitet. Sie ist das Musische der Epik im weiteren Sinne.

Walter Benjamin, Der Erzähler¹

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 Leute erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, keine Bandaufzeichnungen machen.

Chris Marker, Sans soleil²

1. Deutsche Geschichte - made in Germany: Zum Entstehungskontext von "Heimat"

Wie läßt sich das bemerkenswerte Interesse erklären, das der neue deutsche Film in den letzten fünf, sechs Jahren der deutschen Geschichte entgegengebracht hat? Denken wir an Filme wie "Deutschland im Herbst", Fassbinders "Die Ehe der Maria Braun", Volker Schlöndorffs "Die Blechtrommel", an Syberbergs "Hitler - ein Film aus Deutschland", Kluges "Die Patriotin", Helma Sanders-Brahms' "Deutschland - bleiche Mutter" und nun an den elfteiligen, fast sechzehnständigen Fernsehfilm "Heimat" von Edgar Reitz, so ist diesen Filmen bei allen Unterschieden in Bezug auf ihre narrativen und visuellen Stilmittel dennoch eines gemeinsam: sie erzählen Geschichten, die aus der deutschen Geschichte stammen. Anders aber als in den sogenannten "Trümmerfilmen" der unmittelbaren Nachkriegszeit, die sich auf einen moralischen Antifaschismus beriefen, anders als in den reaktionären Offiziersfilmen der fünfziger Jahre, die die Wiederaufrüstungskampagne der Bundesrepublik begleiteten, anders auch als in den zahlreichen Fernsehspielen der sechziger Jahre, die sich kritisch mit den Verbrechen des Dritten Reiches befaßten, geht es in den Geschichtsfilmen seit 1978 nicht mehr primär um ein "besseres Verständnis" der jüngsten deutschen Vergangenheit oder um historische Schuld und Läuterung, sondern um aktive Erinnerungsarbeit aus der Perspektive der Gegenwart. Der Kampf gegen die Erinnerungslosigkeit, gegen die kollektive Amnesie hat sich in die Struktur dieser Filme selbst eingeschrieben: die Vergangenheit wird offen als Konstruktion des sich erinnernden Subjekts in der Gegenwart ausgewiesen. Die Frage nach der Geschichte stellt sich in diesen Filmen radikal als Frage nach der Gegenwart dieser Geschichte. Wie dringlich diese Erinnerungsarbeit gegen Ende der siebziger Jahre geworden ist, demonstrierten zwei Ereignisse, die diesen Filmen nicht

nur äußerlich blieben: zum einen die ernste innenpolitische Krise des Herbstes 1977, zum andern die Reaktion auf die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie "Holocaust" im deutschen Fernsehen im Januar 1979.

Aus der Gegenwart des Herbstes 1977 - mit der Flugzeugentführung nach Mogadischu, der Ermordung Schleyers, den mysteriösen Selbstmorden in Stammheim, den Sympathisantenverfolgungen und der Nachrichtensperre - fiel auch neues Licht auf die lange verschütteten und verdrängten Widersprüche der deutschen Geschichte. "Die tödliche Katastrophe", heißt es dazu bei Alexander Kluge, "hat bei vielen Menschen eine Durchbrechung der Erinnerungslosigkeit ausgelöst. Die Ereignisse hatten unmittelbar nicht viel mit Krieg zu tun, aber es wird '1945', 'Krieg' assoziiert. Es ist kein Zufall, daß eine Bewegung in den Gefühlen entstanden ist, die nach Deutschland und nach der Geschichte fragt, die in dieser Form in Erscheinung tritt."³ Neun deutsche Filmemacher, darunter Kluge, Fassbinder, Schlöndorff und Reitz konzipierten im Oktober 1977 einen Episodenfilm, der Kluges Programm zufolge nach Deutschland und seiner Geschichte fragte und sich mittels dokumentarischer und fiktiver Szenen kritisch mit der gebrochenen deutschen Identität auseinandersetzte. Der schon 1969 vorgetragene, aber nie realisierte Plan, sich in 100 dokumentarischen Filmen unter dem Obertitel "Über Deutschland" mit deutscher Gegenwart und Vergangenheit zu beschäftigen,⁴ ist hier in "Deutschland im Herbst" wenigstens in einem Film verwirklicht worden. "Wir wollen uns mit den Bildern unseres Landes befassen", steht dazu programmatisch in der Presseerklärung zu "Deutschland im Herbst".⁵ Alexander Kluge führte das Projekt weiter in seinem Montagefilm "Die Patriotin" von 1980, und auch Fassbinder begann nach "Deutschland im Herbst" mit seinem langfristigen Projekt einer filmischen Geschichte Deutschlands, das in einer Reihe von Spielfilmen die wichtigsten Etappen deutscher Geschichte seit 1848 aufarbeiten sollte. (Es blieb bei der sogenannten "BRD-Trilogie", die in den Filmen "Die Ehe der Maria Braun", "Lola" und "Die Sehnsucht der Veronika Voss" lediglich die Jahre 1944 bis 1956 umfaßt.)

"Deutschland im Herbst", bewußt als Dokument gegen die Erinnerungslosigkeit der Zeit entworfen, hätte einen Weg weisen können, wie sich das dialektische Bild der Vergangenheit in der Gegenwart darstellen ließ. Die öffentliche Wirkung von "Deutschland im Herbst" blieb jedoch beschränkt, denn sowohl sein thematisches Grundanliegen, Erinnerungs- und Trauerarbeit zu leisten, als auch seine experimentelle Montageform widersprachen den gängigen Erwartungen, die die breite Masse der Zuschauer einem Kinofilm entgegenbrachte. Diese Erwartungen, die auf Identifikationsmöglichkeit und Unterhaltungswert gerichtet sind, hat ein Jahr nach "Deutschland im Herbst" die amerikanische Fernsehserie "Holocaust" erfüllt, die im Januar 1979 im deutschen Fernsehen gesendet wurde.

Als der erste große kommerzielle Versuch, den Mord an Millionen europäischer Juden in Form eines fiktionalen Spielfilms zu verarbeiten, mußte "Holocaust" in der Bundesrepublik eine ganz besonders starke Resonanz hervorrufen. Der breite Publikumserfolg wurde durch

zahlreiche Verstärkermaßnahmen, wie Fernsehdiskussionen über den Film, Umfragen und Dokumentationen zu einem bis dahin unerhörten Medienereignis.⁶ Die Deutschen erlebten ihre Geschichte im Spiegel von Hollywood. Auf die 1979 oft gestellte Frage, warum die Deutschen ein ähnliches Projekt wie "Holocaust" nicht zuwege gebracht hätten, warum erst die Amerikaner es vormachen mußten, wie eine populäre, jedem verständliche, emotional wirkende Geschichte dieser Art gemacht wird, antwortete Edgar Reitz in einem polemischen Aufsatz mit dem Titel "Unabhängiger Film nach Holocaust?": "Diese Serie konnte nur in Amerika entstehen, und zwar aus exakt den gleichen Gründen, aus denen nur dort so etwas wie Bonanza, ... 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 Vertriebsnetz verfügen, das ein solches Unternehmen von vornherein bei seinem Millionenaufwand zu einem überschaubaren Profit macht. Diese Marktbeherrschung besteht ja seit Jahrzehnten und hat eine für den amerikanischen Film (und heute für die Produktion von Fernsehserien) typische internationale Kommerzästhetik hervorgebracht, deren Zweck ist, daß sie niemand nachahmen kann."⁷

Die Holocaust-Serie sei, so schreibt Reitz weiter, "ein eklatantes Beispiel" für Kommerzästhetik. Das "im Original von den Nazis produzierte Unglück" sei nichts weiter als "ein willkommenes Hintergrundspektakel für eine rührselige Familiengeschichte. (...) ich bin glücklich, daß "Holocaust" nicht in Deutschland produziert worden ist, denn das würde bedeuten, daß eine marktbeherrschende alles kontrollierende Pseudo-Ästhetik auch bei uns schon etabliert wäre. Die würde es dann tatsächlich verhindern, daß wir unsere Vergangenheit erzählerisch in Besitz nehmen, aus der Welt der Urteile herausnehmen und künstlerisch verarbeiten."⁸ Reitz ruft die unabhängigen Filmemacher des sogenannten Autorenfilms auf, gegen die Übermacht des amerikanischen Kommerzfilms anzukämpfen und "sich in den Besitz ihrer eigenen Geschichte und damit der Geschichte der Gruppe zu bringen, der sie angehören. Aber oft machen sie die Erfahrung, daß ihnen ihre eigene Geschichte aus den Händen gerissen wird. Der tiefste Enteignungsvorgang, der passiert, ist die Enteignung des Menschen von seiner eigenen Geschichte. Die Amerikaner haben mit Holocaust uns Geschichte weggenommen."⁹

"Deutsche Geschichte - made in Hollywood" war für Reitz der eigentliche Skandal, auf den er mit einem Gegenentwurf zu "Holocaust" antworten wollte, einem Gegenentwurf, dem er provokativ zunächst den Arbeitstitel "Made in Germany" gab. Der amerikanischen Ware sollte ein in Deutschland gemachtes filmisches Produkt entgegengesetzt werden. (Erst kurz vor Drehschluß wurde der Titel "Made in Germany" in den jetzigen Titel "Heimat" umgewandelt; der ursprünglich vorgesehene Titel ist aber noch in einen Felsen eingemeißelt im Vorspann zu sehen). Was Reitz an der Holocaust-Serie vor allem fehlte, - die "authentische Atmosphäre der Bilder im einzelnen"¹⁰ - das genau sollte sein eigener Film liefern. Dieser Wunsch nach der "authentischen Atmosphäre der Bilder" bestimmte

auch die Produktionsgeschichte seines Films. Reitz hat den Ort der Handlung nicht nur in die Gegend Deutschlands verlegt, in der er selbst geboren und aufgewachsen ist, er hat sich auch zur Arbeit am Drehbuch mit seinem Co-Autor Peter Steinbach für über ein Jahr in ein Hunsrückert Dorf zurückgezogen. Dort wurde der Film auch in engem Kontakt mit der Bevölkerung gedreht: Über 150 Laiendarsteller und 4000 Komparsen stammen aus der Region.

"Made in Germany", erklärte Reitz in seinen "Anmerkungen zum Film" ist für uns das, was in Germany gemacht wird. Typischer als alle heutigen Industrieprodukte, typischer als jeder unternehmerische Gedanke in unserem Land sind die regionalen, ganz persönlichen Lebensäußerungen und das Verhältnis, das man in den jeweiligen Gegenden dazu hat. Privates und Öffentliches wird in unserem Land deutlicher voneinander getrennt als anderswo. (...) Was hier (in den Dörfern) abgewandt und verneint von der Öffentlichkeit lebt, empfinden und beschreiben wir als 'das deutsche Produkt' schlechthin.¹¹ Wie sich bei Reitz die Geschichte in Lebensgeschichten auflöst, so fächert sich die deutsche Identität in regionale Identitäten auf. Nur an der Peripherie, außerhalb der offiziellen Machtzentren, in der Provinz scheint sich Reitz zufolge eine authentische regionale Identität, die mit dem Begriff "Heimat" nur unzulänglich umschrieben ist, bilden zu können. Auf den ersten Blick mag Reitz' Fernsehserie als Illustration des seit Mitte der siebziger Jahre neu erwachten Interesses am Regionalen erscheinen,¹² denkt man nur an die Rehabilitierung der Dialektdichtung und des Volksstückes und die erfolgreiche Wiederaufführung alter deutscher Heimatfilme im Fernsehen. Doch grundsätzlich anders als im Heimatfilm der fünfziger Jahre ist die ländliche Heimat bei Reitz nicht ein geschichtsloser und daher unveränderlicher Ort von Geborgenheit, Ordnung und Glück; er romantisiert das Regionale nicht als mythischen Gegenpol zum Städtischen, sondern zeigt den irreversiblen Zerstörungsprozeß, dem die Heimat ausgesetzt ist. Reitz historisiert den Raum, in dem Heimat als Erfahrungsort greifbar wird. Der Eingriff der Zeit in den identitätsstiftenden Heimat-Raum wird in der Fernsehserie immer wieder zur Sprache gebracht: "Genau das ist der Moment, in dem die Zeit stehen bleiben müßt!", sagt Eduard einmal 1938, "wo alles so bleiben müßt", was wir erreicht haben: die neue Straße draußen und das ganze neue Leben. Und wir sollten gar nicht mehr haben wolln..." Doch die Umgehungsstraße, die Eduard bewundert, wurde von Hitler zum Zweck von Militärtransporten gebaut - ein Jahr später schon begann der 2. Weltkrieg - und das "neue Leben", von dem er spricht, erwies sich als flüchtiger Moment des Glücks, eines Glücks zudem, das sich von der offenen Verfolgung von Sozialisten und Juden nicht beirren ließ.¹³

Im Unterschied zu den sogenannten "kritischen Heimatfilmen" der frühen siebziger Jahre - etwa Volker Schlöndorffs "Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach" oder Rainer Hauffs "Matthias Kneissl"¹⁴ - geht es Reitz weniger um eine polemische Umkehrung aller für den klassischen Heimatfilm charakteristischen Konventionen und Bewußtseinsmuster als vielmehr um die Zusammenhänge von Geschichtserfahrung und Heimatgefühl. "Ich habe

das Wort 'Heimat' nicht verfilmen wollen als etwas Abstraktes", sagte Reitz kürzlich in einem Interview, "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, Wärmenendes ist."¹⁵

Diese "praktische Auseinandersetzung" mit den Erfahrungs- und Gefühlsinhalten eines Begriffs wie Heimat findet in diesem Film ihre narrative Entsprechung in dem Spannungsverhältnis von Dableiben und Weggehen, von Fernweh und Heimweh. Die Chronik befaßt sich vor allem mit den Geschichten der Zurückbleibenden, deren Wunsch wegzugehen sich nicht erfüllt hat. Maria und ihre Schwester Pauline, Marias Sohn Ernst, der seinen Wunsch zu fliegen im Krieg verwirklichen kann, und auch Eduard und Lucy träumen davon, aus der Enge des Dorfes auszubrechen, doch sie bleiben zurück und werden so Zeugen und z.T. auch Mitverantwortliche des Auflösungsprozesses traditioneller ländlicher Lebens- und Kommunikationsformen.

Reitz zeigt sehr genau die Stadien dieses Auflösungsprozesses. Zuerst wird Heimat als rein physischer Ort durch moderne technische Medien wie Radio und Telefon dematerialisiert, das Hunsrücker Dorf wird, medientechnisch gesprochen, vernetzt mit anderen Dörfern und Städten. Auch durch den Ausbau des Straßennetzes wird das Dorf leichter für Fremde zugänglich. Im Krieg wird die für regionale Identitätsbildung wichtige Abgeschlossenheit dann völlig aufgebrochen. Auf den Straßen sieht man nun französische und amerikanische Soldaten, und nach dem Krieg kommen Flüchtlinge aus den Ostgebieten ins Dorf. Und in den letzten zwei Jahrzehnten, so suggeriert der Film, fand schließlich der Ausverkauf von Heimat statt. Einer von Marias Söhnen vermarktet ohne Skrupel sogar noch den alten Hausrat aus seinem Heimatdorf als Sammel- und Spekulationsobjekt der Nostalgie. Heimat gibt es in diesem Film nur noch als Erinnerung.

2. Geschichtsbegriff und Narrativik

"Vergangenes historisch artikulieren", schreibt Walter Benjamin in seiner 6. geschichtsphilosophischen These, heißt nicht, es erkennen, wie es eigentlich gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt."¹⁶ Diesen auf Erinnerung basierenden kritischen Geschichtsbegriff übernahm Reitz für seine Fernsehserie. Die Vergangenheit wird nicht im Sinne des Historismus rekonstruiert, sondern aus der Erinnerung heraus selektiv verarbeitet; historische Vollständigkeit und Faktentreue treten hinter erzählerischer Aneignung und ästhetischer Umformung zurück. In seinen "Anmerkungen zum Film" reflektiert Reitz genau über den Zusammenhang zwischen Geschichtenerzählen, Geschichte und Erinnerung:

"Geschichtenerzählen hat sehr viel damit zu tun, daß man sich erinnert. Erinnerungen sind immer ein Teil der Erfahrungen, die einer gemacht hat: sie sind persönlich. Wenn zu der Fähigkeit, sich zu er-

innern, die Fähigkeit kommt, die Bilder und die Geschichten, an die man sich erinnert, zu ordnen, damit zu spielen, entstehen Erzählungen. Das bedeutet nicht, daß man sich wörtlich an das halten muß, was die Erinnerung vorschreibt. Im freien Fabulieren bleibt die Wahrheit, die ursprüngliche erhalten, denn sie ist ihr Material.

Wir Deutschen haben es mit den eignen "Geschichten" schwer. Was uns im Wege steht, ist unsere eigene "Geschichte". Das Jahr 1945, die "Stunde Null" der Nation, hat sehr viel ausgelöscht, hat eine Kluft in die Erinnerungsfähigkeit der Menschen geschlagen. Es ist sozusagen ein ganzes Volk "unfähig gemacht worden zu trauern", wie Mitscherlich sagt, was in unserem Falle heißt: "unfähig zu erzählen", weil die Erinnerungen blockiert sind durch die großen geschichtlichen Ereignisse und den Stellenwert, den ihnen diese Ereignisse gegeben haben. (...)

Gegen den deutschen Erinnerungsschock erzählen wir jetzt unter dem Titel "Heimat" eine große Dorf- und Familiengeschichte. Das Hauptthema ist dabei immer wieder die ganze Lebensgeschichte. Immer wieder greifen wir Figuren auf, die wir von der Kindheit bis ins hohe Alter beschreiben. Menschen, die nichts Besonderes sind, kleine Leute, die an den großen politischen und sonst weltbewegenden Ereignissen kaum teilhatten, die wir aber wert finden, von ihrer Jugend bis ins hohe Alter beschrieben zu werden, weil sie gelebt haben, weil ihr Leben uns nicht wertloser erscheint als das der großen Protagonisten der Weltgeschichte.¹⁷

Die Auflösung von Geschichte in die Lebensgeschichten kleiner Leute entspricht den zur Zeit heftig diskutierten Zielen der sogenannten Alltagsgeschichte und "oral history".¹⁸ Milieugebundene Erfahrungen aus der Arbeits- und Lebenswelt der Arbeiter und Bauern, volkstümliche Traditionen, die nie aufgeschrieben wurden und sich deshalb nicht in Akten und Dokumenten finden, stehen auch im Mittelpunkt der Alltagsgeschichte, wie sie Reitz über ein fiktives Hunsrückler Dorf über 60 Jahre hinweg von 1919 bis 1982 erfindet. Sein Film rekonstruiert die kleine überschaubare Lebenswelt des dörflichen Alltags und leistet so eine Rehabilitierung von Erfahrungsformen, die vom Prozeß der technischen Zivilisation marginalisiert oder schon zerstört worden sind.

Alltagsgeschichte als eine "Geschichte von unten" polemisiert auch gegen den Totalitätsanspruch der offiziellen Geschichtsschreibung, die die Vielfalt von Geschichten radikal auf eine Geschichte reduziert. Es gelingt Reitz, die Totalität einer monolithischen Geschichte in private Lebensgeschichten aufzufächern, die nicht immer nach dem Uhrzeiger der politischen Geschichte gehen. Dabei eignet sich das Medium des Films ganz besonders, die meist im Bereich des Mündlichen angesiedelte Alltagskultur darzustellen. Die medienspezifische Eigenschaft des Films, in Bild und Ton Mundart, Gestik und private Interaktionsformen zu dokumentieren, macht ihn selbst zu einem Hauptträger mündlicher Geschichtsschreibung. Reitz sieht darin eine Funktion des Films:

"Bauern-Geschichten liefern ihre Bilder als täglich sichtbare Realität mit. Dafür brauchen sie keine Abbildung, keinen Film. Vielleicht ist das die eigentliche innere Bedeutung von Heimat, daß sie keiner

Bilder bedarf, um ihre Geschichten verständlich zu machen. Sie ist selbst das Bild für die Geschichten, die erzählt werden. Die Schauplätze haben die gleiche Funktion wie die Bilder im Film: Sie binden die Sinne der Erzähler und Zuhörer, die Augen an etwas unbestreitbar Reales, an etwas, was stark auf die Realitätswahrnehmung wirkt. (...) Bauern brauchen keine Filme. Sie leben mit den realen Beweisstücken ihrer Geschichten. (...) Wir mobilen Bewohner unbestimmter Orte brauchen für unsere Geschichten neue, transportable Beweisstücke. Und das sind zum Beispiel die Filmbilder - oder andere Bilder -, die wir mitnehmen können. Das ist auf besondere Weise der Film. Er ist umfassender als Beweis, bewegt alle sinnlichen Wahrnehmungen zugleich, beweist in Bild und Ton und Zeit die Geschichten. Ein Film kann uns in alle Teile der Welt folgen und uns das verlorene Dorf ersetzen."¹⁹

Das Medium des Films besitzt für Reitz die kompensatorische Funktion als kollektives Gedächtnis, das Bilder festhält und bereitstellt für "eine Menschheit, die ihre Dörfer verlassen hat oder verlassen wird".²⁰ Mit seinem Film will Reitz eine Erfahrung von Heimat unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen synthetisch mittels fiktiver Bilder herstellen, um beim einzelnen Zuschauer Erinnerungen auszulösen, die ihm Mut machen, seine eigene(n) Geschichte(n) zu erzählen. So berichtet Reitz, daß der Film bei den Hunsrückern Bauern eine wahre Erinnerungswelle ausgelöst hat. "Es gibt tausende von Geschichten in unserem Volk", schreibt er, "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."²¹

Der Vorwurf, daß es "Heimat" an politischer Perspektive mangle, - ein Vorwurf, der oft auch der Alltagsgeschichtsschreibung gemacht wird, - trifft nur bedingt. Reitz zeigt sehr genau, wie politische Geschichte, auf die die Dorfbewohner keinen maßgeblichen Einfluß ausüben und um die sie sich auch in der Regel nicht kümmern, dennoch gnadenlos in ihre privaten Lebensgeschichten eingreift. Wir erleben in "Heimat", wie Söhne und Ehemänner im Krieg fallen oder durch Minen noch am Ende des Kriegs sinnlos getötet werden; wir sehen, wie ein kommunistischer Sympathisant, ein Verwandter der Simons, im Morgengrauen von der Gestapo abgeholt und in ein nahes KZ transportiert wird, und wir werden Zeuge davon, wie Wilfried Wiegand, ebenfalls ein Verwandter der Simons und ortsansässiger SS-Offizier, einen verletzten britischen Fallschirmjäger kaltblütig erschießt. Allein an dem Wort "Heimatfront", das der SS-Offizier wiederholt gebraucht, zeigt Reitz die gefährliche politische Instrumentalisierung des Heimatbegriffs an. Gerade die auf jedes Detail achtende historische Spurensicherung unterminiert die großen abstrakten Begriffe; unter dem Blick der Kamera, der auf Konkretes, auf Gesten und Gesichter gerichtet ist, konkretisiert sich auch ein abstrakter Begriff wie Heimat. Für Reitz bedeutet er vor allem einen physisch unverwechselbaren und filmisch dokumentierbaren (im Film immer wieder durch Landschaftsaufnahmen aus dem Hunsrück

evozierten) Erfahrungsraum, in dem sich Lebensgeschichten in der Zeit entfalten. In diesem Spannungsverhältnis zwischen Raum und Zeit konstituiert sich auch die narrative Spannung der Fernsehchronik.

Die elliptische Erzählweise in "Heimat", die konsequent nur solche Ereignisse hervorhebt und breit ausmalt, die im Zeitmaß der Charaktere erfahrungsbildend sind, entspricht dem Prinzip der selektiven Erinnerung. Erst aus der Erinnerung heraus kann Ereignissen und Handlungen Sinn zugesprochen werden, erst die Erinnerung stiftet das Netz, das alle Geschichten miteinander verknüpft. Für Reitz hat der Erinnerungsvorgang selbst eine Affinität zum Prozeß des Filmens: "Die Kamera verwandelt alles, was sie aufnimmt, in Vergangenes. Jeder, der filmt, nimmt dabei Abschied von den Dingen, die er vor dem Objektiv hat, ob fiktives, inszeniertes Geschehen aufgenommen wird oder reales öffentliches oder privates Geschehen, das wir filmend antreffen. Die Kamera ist unser Gedächtnis. Wenn wir Filmmaterial montieren, zu filmischen Bild-Ton-Sequenzen neu zusammensetzen, leisten wir Erinnerungsarbeit."²²

Vergangenheit nur als Erinnerung einholen zu können: diese Erkenntnis wird vor allem in den Eingangssequenzen zu jeder (außer der ersten) Folge thematisiert, in denen der Glasisch Karl, das Dorforiginal, das immer und überall dabei ist, Fotografien mit Personen und Ereignissen aus der Serie vorführt und kommentiert. Er greift aus der Fülle der Fotos, die wie ein ungeordnetes Archiv vor ihm liegen, nacheinander diejenigen heraus, die bei ihm Erinnerungen auslösen; er hält sie unter das Licht, betrachtet sie und weihet den Zuschauer in die Geschichten der auf den Fotos dargestellten Personen ein. Die Sequenzen haben die praktische Funktion, die jeweils vorausgehenden Episoden zusammenzufassen, um so den Erzählfaden von Folge zu Folge nicht abreißen zu lassen. Darüber hinaus treiben diese Sequenzen ein ironisch-selbstreflexives Spiel mit der Spannung zwischen dem fotografischen Anspruch an Authentizität und faktischer Glaubwürdigkeit und dem Als-ob-Habitus der in Szene gesetzten historischen Fiktion. Indem die fiktiven Personen in Schnappschüssen festgehalten werden, entsteht die Illusion, "Heimat" handle von dokumentarisch belegbarer Wirklichkeit, denn, so heißt es, Fotos lügen nicht. So ironisiert hier Fotografie als Abbild des Abbilds die dokumentarische Fiktion des Films. Wenn es nämlich möglich ist, die fiktive Welt des Films durch Fotos als reale zu belegen, dann sind die Grenzen zwischen Dokumentar- und Fiktionsfilm selbst durchlässig geworden.

Was Glasisch Karl in jeder Folge wie in einem Puzzle neu zusammensetzt, sind Erinnerungsbilder, die einen Moment der Vergangenheit fixieren und nun selbst unwiederbringlich der Vergangenheit angehören. "Jede Fotografie ist eine Art memento mori", sagt Susan Sontag in ihrem Buch über Fotografie.²³ Alles, was auf den Fotos gezeigt wird, gibt es in dieser Form nicht mehr, die Momentaufnahme hat die Zeit eingefroren. Es bedarf der Erinnerung, um den Fotografien wieder Leben einzuhauchen. Glasisch Karl leistet diese Erinnerungsarbeit anhand von Fotografien, diesen übriggebliebenen Fragmenten der Vergangenheit. Die Fotografie übernimmt für Glasisch Karl dieselbe Funktion wie der Film als ganzes für den

Zuschauer: sowohl Fotografie wie Film erscheinen (technisch gesprochen) als gigantische Aufzeichnungs- und Speichersysteme, die Bilder aus der Vergangenheit anhäufen und abrufbar machen. Von Folge zu Folge vermehrt sich die Zahl der Bilder, aus denen Glasisch Karl auswählen muß. Der Zuschauer kann beobachten, wie sein Gedächtnis immer mehr überfordert, seine Erinnerung immer selektiver wird. "Ich frage mich, wie sich Leute erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, keine Bandaufzeichnungen machen."²⁴ Dieser Satz aus Chris Markers "Sans Soleil" wird in Heimat thematisiert. Das ständig anwachsende Archiv von Bildern aus der Vergangenheit bildet ein kollektives Gedächtnis, das sich zwar in eine Unzahl von Einzelansichten aufsplittet, aber nichts vergißt. Geschichte als kollektives Gedächtnis betrachtet bietet im Überfluß Bilder an, aus denen (durch Kombination und Montage) Geschichten konstruiert werden können. Da sich aber das kollektive Gedächtnis durch neu hinzugekommene Bilder ständig verändert, läßt sich die Vergangenheit auch nicht als feste Größe fassen, etwa im Sinne der sogenannten "Vergangenheitsbewältigung", die impliziert, daß Vergangenheit ein für allemal "bewältigt" und überwunden werden könne. Vergangenheit konstituiert sich erst und immer wieder neu durch die Erinnerungsarbeit, die in der Gegenwart geleistet wird. Reitz reflektiert in "Heimat" auf präzise Weise, wie sich diese Erinnerungsarbeit seit dem Aufkommen neuer Archivierungsinstrumente wie Fotografie und Film grundsätzlich verändert hat.

3. Notizen zum visuellen Stil der ersten Szene von "Heimat"

Der in allen Folgen wiederholte Vorspann zeigt einen in freier Landschaft stehenden Findlingsblock, in den "Made in Germany" in gotischer Schrift eingemeißelt ist. Der Titel "Heimat" in plakativen modernen Buchstaben schießt aus dem Hintergrund fast bedrohlich auf den Zuschauer zu; Sturmwolken, mit starkem Zeitraffer aufgenommen, bewegen sich in unnatürlicher Geschwindigkeit ebenfalls unheimlich in Richtung Zuschauer. Zusammen mit der hart akzentuierenden Musik läßt dieser Vorspann keine Idylle, keine nostalgische Stimmung erwarten; eher wird Spannung, Konflikt und Bedrohung konnotiert.

Über der Totalen einer Wiesenlandschaft wird in der ersten Szene des Films ein Datum in moderner, schreibmaschinenähnlicher Schrift eingeblendet: "9. Mai 1919". Damit wird von Anfang an der Erzählmodus einer historischen Chronik festgelegt. Der Genauigkeitsanspruch der chronikalischen Erzählweise wird aber gleich durch den Zusatz "ein Freitag" leicht ironisiert, obwohl es denkbar wäre, daß sich der Erinnerung der Wochentag, an dem der verloren geglaubte Sohn aus dem Krieg heimkehrt, stärker als das genaue Kalenderdatum eingepreßt hat. Der weitere Text lautet: "Paul Simon kam aus dem Weltkrieg zurück. Sechs Tage war er aus Frankreich in den Hunsrück gelaufen." Das ist die Vorgeschichte, die in wenigen Worten den Handlungszusammenhang herstellt, der für das Verständnis der folgenden Szene nötig ist. Gleichzeitig wird dem Zuschauer auch signalisiert, daß der Film bewußt an einem bestimmten zeitlichen

Punkt einsetzt, daß also der Film lediglich Ausschnitte zeigt aus einer räumlichen und zeitlichen Wirklichkeit, die größer als der Film ist. Die Schrift zeigt auch einen anonymen Erzähler an, der sich für die Auswahl, Anordnung und Datierung der Ereignisse zu sorgen scheint. Bereits hier wird also der episch ausholende, episodisch-linear chronologische Erzählduktus, der die ganze Serie charakterisiert, deutlich. Der im Hintergrund bleibende Chronist erzählt, d.h. erinnert sich selektiv an Geschichten aus der Geschichte, die in zeitlich jeweils abgeschlossenen Kapiteln abgehandelt und mit eigenen Überschriften (wie hier "Fernweh") versehen werden.

In dieser ersten Szene scheint die Kamera außerhalb des Ortes auf freiem Feld auf den aus dem Krieg heimkehrenden Paul gewartet zu haben, denn als Paul am Horizont auftaucht, nähert sie sich ihm in einer raschen Fahrt in einem spitzen Winkel und kommt erst zur Ruhe, als sie ihm in einer halbnahen Einstellung gegenübersteht. Paul verweilt kurz, bevor er sich von der nun statischen Kamera wegbewegt. Das eilige Aufeinanderzulaufen und Zusammentreffen zwischen Kamera und Protagonisten läßt die Präsenz der Kamera spüren und impliziert gleich von Anfang an die prinzipielle Abhängigkeit des Zuschauers von dem, was die Kamera für ihn einfängt.

Nach einem Schnitt sehen wir Paul in einer halbtotalen Einstellung von vorne, wie er durch das Dorf marschiert. Als er zum Kirchturm aufblickt, folgt die Kamera in einer subjektiven Einstellung; in einem Schwenk nach oben sehen wir, was Paul sieht. Die Kamera wechselt damit von einer objektiven (beobachtenden) zu einer subjektiven (interpretierenden) Perspektive. Die Kamera fungiert zunächst als der Erzähler, der zuerst das bäuerliche, aus Pauls Sicht unverändert gebliebene dörfliche Ambiente (mit Tieren auf der Straße, usw.) dokumentiert und dann nacheinander kurz alle Figuren vorstellt, die für Paul wichtig werden. Auf seinem Weg durch das Dorf wird er zuerst von Maria, seiner späteren Frau, erkannt. Die Kamera, die gerade noch Paul folgte, wechselt die Perspektive und verläßt Paul, um sich auf die Reaktion Marias zu konzentrieren. So entspricht die Kameraführung einer epischen Erzählhaltung, die aus dem Wissen um den Ausgang der Geschichte hinzukommende Personen je nach ihrer Bedeutung für die Geschichte akzentuieren kann. Als Paul am Ende seines Wegs an der elterlichen Schmiede ankommt, blickt er durch das Fenster und sieht seinen Vater am Amböß stehen, in seine Arbeit vertieft. Mit großer Selbstverständlichkeit hilft der heimgekehrte Sohn dem Vater in einer sehr langen Einstellung beim Beschlagen eines Wagenreifens, ganz so, als ob der Erzähler damit ausdrücken wollte, daß der Krieg auf die alltägliche Arbeit, die getan werden muß, keinen Einfluß hatte. Reitz' detailliertes Vorzeigen (in dieser wie auch in späteren Episoden) der handwerklichen Arbeitswelt (hier die Arbeit eines Dorfschmieds) hat in dieser Szene mehrere Funktionen. Einerseits bremst die Szene in der Schmiede, in der eigentlich "nichts passiert", den Erzählfluß, andererseits vertieft sie die emotionale Intensität der Heimkehr und vergrößert die Spannung auf den Weitergang. Die Lust am punktuellen Anhalten und Ausweiten des Erzählstroms, die in "Heimat" strukturbestimmend ist, verleiht der Serie einen episch-chronikalischen Zug. Dem Chronisten sei alles gleich wichtig, meinte Walter Benjamin²⁵, und Reitz spricht von der

"Ästhetik der Nebensachen".²⁶ Es sei auffällig, meint er, "daß Bilder, in denen kein Sinn enthalten ist, von großer Schönheit sind."²⁷ Wie Siegfried Kracauer, für den Film "Die Errettung der äußeren Wirklichkeit" bedeutete, ist Reitz fasziniert von Sequenzen, in denen Gesten, Bewegungen und stille Handlungen keinen gedanklichen oder abstrakten Inhalt transportieren müssen: "alles ist, nur Bewegung, Luft, Raum, nur das Außen-ist zu sehen und ist schön".²⁸

Die darauffolgende Szene, in der Paul schweigsam am Tisch sitzt inmitten seiner Eltern, Geschwister, Freunde und Bekannten ist bestrebt, die einzelnen Personen durch typisierende kleine Gesten und Ausdrücke sich selbst darstellen zu lassen. Die Kameraführung ist hier relativ unstet - Schwenks und kurze Fahrten (vor allem um Paul herum) wechseln mit kurzen Schnitten und Schuß-Gegenschuß-Einstellungen ab. Immer aber kommt bewußt mehr ins Bild als für den Fortgang der Handlung nötig wäre. Durch die oft banalen Gespräche der versammelten Dorfbewohner untereinander, durch die teils absurden, teils erschreckenden Nachrichten aus der großen Welt, die Eduard aus der Zeitung vorliest, und durch die Anhäufung visueller Information über das Leben auf dem Dorf entsteht ein polyphoner, "dichter" Text, der gerade durch seinen Exzess an Details einen starken realistischen Effekt erzielt. Gebrochen wird der Realismus allerdings gleich zu Beginn dieser Szene durch eine unvermittelte Großaufnahme des altmodischen, von der Decke hängenden Fliegenfängers, an dem Mücken kleben bleiben und umkommen. In ihrer starken visuellen Akzentuierung und ihrer szenischen Betonung (wir sehen, wie sich Paul plötzlich erhebt und seinen Blick starr auf die gefangenen Fliegen heftet) dürfte diese Einstellung als Hinweis zu nehmen sein auf die Lage, in der Paul die Dorfbewohner und auch sich selbst sieht. Eine andere spätere Einstellung, die leibliche Erscheinung eines gefallenen Kriegskameraden, über den gerade gesprochen wurde, ist als Halluzination des erschöpften Paul motiviert. Das Auftreten eines toten Soldaten, der Paul unbemerkt von den Anwesenden anspricht, sollte den Zuschauer skeptisch machen, die stark physische Präsenz des dörflichen Alltags für die einzige Realität zu halten. Die Kamera wechselt in dieser Szene beständig wiederum zwischen ihrer objektiv erzählenden Funktion, wenn sie den Figuren folgt oder um Paul kreist, und ihrer subjektiv deutenden Funktion in den Halluzinationsszenen, die aus Pauls Perspektive gedreht sind.

Das auffälligste Stilmerkmal dieser Szene ist der mehrmalige plötzliche Wechsel von Schwarzweiß-Film zu Farbe. Obwohl die Ansager im Fernsehen bei jeder Folge die Zuschauer von dieser stilistischen Eigenart des Films in Kenntnis setzten, bewirkte der scheinbar unmotivierte Wechsel Verwirrung und Irritation bei den Zuschauern. "Die Irritation ist mir recht", sagte Reitz kürzlich in einem Interview. "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. (...) 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 und Schwarzweiß. Anscheinend klappt es. Der Programmfluß ist wirklich gestört. Aus allen Reaktionen sehe ich, daß das eine Irritation in diesem Sinne ist. Man fängt an zu überlegen, was es bedeutet. Dann findet man keine Antwort, weil es kein Schema gibt, weil darin keine Nachricht im Sinne der Medien liegt. Schwarzweiß bedeutet nicht nur entweder Gegenwart oder Vergangenheit, Traum oder Wirklichkeit. Es bleibt eine ewige Besonderheit dieses Films.²⁹ Seine Entscheidung, den Hauptteil des Films (mit Ausnahme der letzten Episode) in Schwarzweiß zu drehen, unterstreicht die Nähe des Films zur Chronik, denn der Schwarzweiß-Ton stärkt den Eindruck von historischer Wahrheit und dokumentarischer Authentizität. Der Zuschauer soll darüber hinaus aus seinen üblichen, vom Farbfernsehen geprägten Sehgewohnheiten herausgerissen werden und so überhaupt in die Lage versetzt werden, diesen Film als Film (und nicht als Teil der alltäglichen Bilderflut im Fernsehen) zu rezipieren. Der plötzliche Übergang von Schwarzweiß auf Farbe bewirkt in seiner Künstlichkeit beim Zuschauer Distanz. Indem der filmische Diskurs seine rein abbildende Funktion aufgibt und sich selber zum Thema macht (d.h. sich als Konvention preisgibt), wird dem Zuschauer die Identifikation erschwert. Denn die Wirklichkeit erscheint verfremdet, wenn der Prozeß des Abbildens selbst Teil der Aussage wird. Indem Reitz es zuläßt, daß der Film seine eigenen Ausdruckselemente betont, nähert er sich Pasolinis Vorstellung von einem "Kino der Poesie", in dem der Prozeß des Darstellens nicht voll im Dargestellten aufgeht, sondern selbst thematisch wird. Der erste Wechsel von Schwarzweiß- auf Farbfilm akzentuiert die subjektive Perspektive des aus dem Krieg heimkehrenden Paul. Der Moment seiner Ankunft an der Schmiede seines Vaters setzt ein so intensives Gefühl frei, daß die Realität buchstäblich "in einem anderen Licht" erscheint. Pauls subjektiver, wirklichkeitsverändernder Blick setzt sich gegenüber der dokumentarischen, distanzhaltenden Chronistenerzählung in Schwarzweiß wenigstens für Sekunden durch. So wird die episch ausladende Prosa des Films durch poetische Momente immer wieder kurz unterbrochen. So erscheinen auch Landschaftsaufnahmen aus dem Hunsrück, die immer wieder zwischen einzelnen Szenen einmontiert wurden, in Farbfilm. Sie punktuieren den Erzählablauf und ermöglichen es dem Zuschauer, jeweils beim Übergang von Farbe auf Schwarzweiß, die Bilder wieder frisch als Bilder rezipieren zu können.³⁰

Anmerkungen

1. Walter Benjamin, Der Erzähler. In: W.B., Schriften. Bd. 2, Frankfurt a.M. 1955, S. 245.
2. Chris Marker, Sans Soleil. Zit. n. Edgar Reitz, Das Unsichtbare und der Film. Reflexionen zum Handwerk, angeregt durch Chris Markers "Sans Soleil". In: E.R. Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983. Köln 1984, S. 131.
3. Oskar Negt u. Alexander Kluge, Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a.M. 1981, S. 362.

4. Vgl. Robert Fischer und Joe Hembus, *Der neue deutsche Film 1960-1980*. Goldmann 1981, S. 277.
5. Alexander Kluge et al., *Deutschland im Herbst. Worin liegt die Parteilichkeit des Films?* In: *Ästhetik und Kommunikation* (Juni 1978), S. 124.
6. Vgl. Friedrich Knilli / Siegfried Zielinski (Hrsg.), *Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers*. Berlin 1982.
7. Edgar Reitz, *Unabhängiger Film nach Holocaust?* In: E.R., *Liebe zum Kino*, S. 98.
8. Ebd., S. 100.
9. Ebd., S. 102.
10. Edgar Reitz, Interview. In: *tip-Magazin* 16 (1984), S. 23.
11. Reitz, *Anmerkungen zum Film - Gedanken während der Dreharbeiten*. In: *Pressematerial* hrsg.v. Westdeutschen Rundfunk, Köln 1984, S. 2.
12. Vgl. Wilfried von Bredow / Hans-Friedrich Foltin, *Zwiespältige Zufluchten. Zur Renaissance des Heimatgefühls*. Berlin, Bonn 1981; Ina-Maria Greverus, *Auf der Suche nach Heimat*. München 1979. Zum Heimatfilm der Adenauerzeit vgl. Willi Höfig, *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart 1973; *Wo ewig der Wildbach rauscht. Der deutsche Heimatfilm und seine Ideologie*. Nürnberg 1977.
13. In der zweiten Folge (1929-1933) erleben wir, wie Katharinas Neffe Fritz, Gewerkschafter und KPD-Mann, im Morgengrauen verhaftet wird, und wir sehen, wie randalierende Nazis einem jüdischen Nachbarn, der nicht gezeigt wird, die Fenster einwerfen. Das Problem der Darstellung von Nationalsozialismus und Judenverfolgung in diesem Film kann hier nur angedeutet werden.
14. Vgl. zum kritischen Heimatfilm Eric Rentschler, *West German Film in the Course of Time*. Bedford Hills, NY 1984, bes. S. 103ff. Kritisch, politisch oder einfach nur romantisch? *Der neue deutsche Heimatfilm*. Katalog zur Filmwoche der Hildesheimer Volkshochschule. Hildesheim 1972.
15. Reitz, *tip-Magazin*, S. 23. Vgl. auch seine Antwort auf die Frage von Armin Weyand in einem Interview "Heimat: Eine Entfernung". In: *Frankfurter Rundschau* (20. Oktober 1984): "Heimat, Nähe, Kindheit, Geborgenheit, Wärme, Großmütterlichkeit und all diese Dinge gehen kaputt, verwandeln sich in Erinnerungen. Das geschieht umso 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. Die kann es nur als Erinnerung, als Sehnsucht geben."

16. Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: W.B., Gesammelte Schriften Bd. I.2. Frankfurt a.M. 1974, S. 695.
17. Reitz, Anmerkungen zum Film, S. 2.
18. Vgl. Klaus Tenfeldes Literaturbericht darüber: "Schwierigkeiten mit dem Alltag." In: Geschichte und Gesellschaft 10 (1984), S. 376-394; Lutz Niethammer (Hrsg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral History". Frankfurt a.M. 1980; Carlo Ginzburg, Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin 1983.
19. Reitz, Das Unsichtbare und der Film, S. 130.
20. Ebd. S. 131.
21. Reitz, Unabhängiger Film nach Holocaust, S. 102.
22. Reitz, Das Unsichtbare und der Film, S. 127.
23. Susan Sontag, Über Fotografie. München 1978, S. 21.
24. Zit. in Reitz, Das Unsichtbare und der Film. S. 131.
25. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, S. 694.
26. Vgl. Edgar Reitz, Aus dem Produktionstagebuch. In: Liebe zum Kino, S. 139: "Wir leben in zahllosen Lebensumständen mit Randereignissen, Angebote an die Randwahrnehmungen. Den Randwahrnehmungen zu folgen und immer wieder von der Hauptsache auf die Nebensache zu springen, das könnte ein dramaturgisches Konzept werden, um von den Theorien, von der gesellschaftskritischen Rechthaberei wegzukommen."
27. Ebd., S. 137.
28. Ebd., S. 138.
29. Reitz, Heimat - eine Entfernung. In: Frankfurter Rundschau (20. Oktober 1984).
30. Dieser Essay, der durch ein Stipendium der A.v.Humboldt-Stiftung ermöglicht wurde, ist Teil eines Buchprojekts über Geschichtsbewußtsein und nationale Identität im Neuen Deutschen Film. In der längeren Version des Essays werden folgende Aspekte zusätzlich behandelt: "Heimat" und der kritische Heimatfilm; die Darstellung des Nationalsozialismus; Aspekte der Rezeption.