

Günter Giesenfeld (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 5: Heimat

1988

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1508>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 5: Heimat* (1988). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1508>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Augen- Blick

5



Heimat

M
A
R
B
U
R
G
E
R

H
E
F
T
E

Z
U
R

M
E
D
I
E
N
W
I
S
S
E
N
S
C
H
A
F
T

Heimat

2 1 8/-

Augen-Blick 5

Marburg 1988

Inhaltsverzeichnis

Günter Giesenfeld: Vorwort	4
Alexander Schacht: Nostalgie oder Utopie? Dimensionen der Heimatsehnsucht	6
Thomas Jacobs: Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre	19
Hanno Möbius: Heimat im nationalsozialistischen Stadtfilm	31
Alexander Schacht: <i>Das Glück beim Händewaschen</i> . Interviews mit Romanautor und Filmregisseur	45
Prisca Prugger: <i>Die Walsche</i> und die Deutschen. Zur Rezeption eines südtiroler Films in Südtirol	65
Heike Weinbach: Volkstöne und Plastikfladen. Elfriede Jelineks Satire <i>Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr</i>	78
Joachim Schmitt-Sasse: "In die Küch' zu Vadder und Mutter". Edgar Reitz' <i>Geschichten aus den Hunsrückdörfern</i> Deutschland	92

Günter Giesenfeld

Vorwort

Zur "Heimat"-Diskussion noch weitere Beiträge zu liefern, scheint uns vor allem dann gerechtfertigt und nicht nur das Abhaken eines Modethemas zu sein, wenn diese Beiträge präzisere Einsichten aus der Untersuchung konkreter Produkte zu gewinnen versuchen. Abgesehen von einer den theoretischen Diskussionsstand umreißenden Einleitung¹ liegt der Akzent dieses Hefts deshalb auf der Darstellung und Auswertung konkreter Einzelfälle.

In zwei Rückblicken geraten wenig bekannte Kapitel aus der Geschichte des Heimatfilms in den Blick: Der Weg des Geologiestudenten und Bergsteigers Arnold Fanck vom Ski-Lehrfilmer zu einem der Begründer des Heimatfilm-Genres, sowie die Versuche der Nationalsozialisten, mit Hilfe von Elementen dieses Genres das ihnen feindlich gesonnene und von ihnen zunächst verteuflerte soziale Umfeld Stadt ideologisch in ihren Herrschaftsbereich einzufügen.

Einen Schwerpunkt dieses Heftes bilden Materialien und Beiträge zu zwei aktuellen südtiroler Filmen. Interessant erscheint an ihnen, im Zusammenhang mit dem Thema "Heimat", gerade ihr Bezug zu *Südtirol*, jener Region, in der nicht nur Heimatgebundenheit, regionale Autonomie, Minderheitenprobleme in Geschichte und Gegenwart immer wieder eine brisante politische Konkretion erfahren haben, sondern von der auch in der Figur des Südtirolers Luis Trenker die wichtigsten Impulse für die Entwicklung des Heimatfilmgenres ausgegangen sind.

Die Untersuchung der beiden Filme des Autoren-Gespans Zoderer-Masten (*Das Glück beim Händewaschen* und *Die Walsche*) dürfte für die Heimat-Diskussion besonders aufschlußreich sein: ihre Produktion und Rezeption stand in besonderem Maße unter dem Zeichen der Diskussion über die *Authentizität* der Darstellung, weil dies in Südtirol eben nicht nur eine ästhetische, sondern eine brisant politische Frage ist.

Deshalb läßt sich an ihnen - in durch diese Umstände besonders begünstigter Weise - das Kriterium überprüfen, das Norbert Mecklenburg für die Bewertung des regionalen Romans vorgeschlagen hat: "Es könnte ein ästhetisches Rangkriterium sein, in welchem Grad ein von dem Stilzug der

¹Mit bewußt ausführlichen Hinweisen auf weiterführende Literatur.

Dramatisierung geprägter Roman die geschichtlich-gesellschaftlichen Bezüge dargestellter Konflikte durch Enthistorisierung, Personalisierung und Natureinbettung verwischt. Je mehr er dies täte, desto mehr näherte er sich dem an, was Pseudorealismus zu nennen wäre und sich besonders in der Trivilliteratur, nicht nur regionalistischer, findet.²

Neben den beiden Interviews (die vor der Entstehung des Films *Die Walsche* aufgezeichnet wurden) sollen zwei Beiträge jenes empfindliche Gefüge gegensätzlicher Flucht- und Bezugspunkte herausarbeiten, das den Regionalismus bestimmt. Verwurzeltheit und Flucht nach "draußen", Befreiung aus der Begrenztheit und Verlorenheit in der Fremde sind die verallgemeinerbaren Pole, die das Heimat-Syndrom umfaßt. Aber wenn der "Kritische Regionalismus" ein eigenständiges künstlerisches Konzept sein will, dem die Provinz nicht nur vorgeschoben als Experimentierraum für Parabeln dient, und das auch nicht in der Sozialkritik eines unspezifischen Arme-Leute- oder Bauernrealismus aufgeht, wird die Authentizitätsforderung zu seinem entscheidenden Qualitätskriterium. Ihm haben sich beide Filme beim heimischen Publikum in sonst nicht üblicher Konsequenz stellen müssen.

Die letzten beiden Beiträge dieses Heftes gelten zwei kritischen Produktionen, die sich bewußt der Heimmattümelei entgegenstellen, deren regionaler Bezug aber weniger deutlich ist. Zwar ist Edgar Reitz' Film *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* lokal eindeutig zu identifizieren, zielt jedoch, wie später auch die Serie *Heimat*³, eher auf die Verflechtung von Alltag und Sozialgeschichte ab. Und Elfriede Jelineks Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* ist, eine typisierende, karikierende und böse Satire, deren Absicht nicht die authentische Dokumentation, sondern die Entlarvung von Strukturen ist. Beide mögen für die Breite der (allerdings seit den 70er Jahren quantitativ rückgängigen) künstlerischen Beschäftigung mit dem Heimat-Syndrom stehen.

²Norbert Mecklenburg: *Erzählte Provinz*, Königstein 1982, S. 55.

³zu der im *Augen-Blick*-Heft 1-2 eine Studie von Anton Kaes erschienen ist.

Alexander Schacht.

Nostalgie oder Utopie? Dimensionen der Heimatsehnsucht

"Was ist Heimat? Heimat, dies ist ein in keine anderen Sprache übersetzbares deutsches Wort.(...) Heimat, ist der Ort oder das Land, wo man geboren und aufgewachsen ist.(...) Dazu gehört die Bindung an Werte und die urtümlichen Lebensformen unserer Heimat.(...) Heimat ist hergeleitet vom Wort Heim, von Haus und Hof, von Erbe und Eigen.(...) Heimat gibt Antwort auf die Fragen: Wer bin ich, woher komme ich, wie wurde ich zu dem, der ich bin?"

Helmut Kohl¹

"Kampf um ein Stück Heimat: für die Bewahrung natürlicher Lebensbedingungen für Mensch, Tier und Pflanze; für den Erhalt gewachsener (oder auch erst das Anknüpfen neuer) sozialer Beziehungen: für ein Sich-heimatlich-Machen oder ein Sich-wieder-heimatlich-Machen in einer unwirtlich gewordenen Welt. (...) Man könnte soweit gehen zu sagen, daß die Bewahrung und das Wahrmachen von Heimat der zentrale politische Gedanke der Ökologiebewegung ist."

Hajo Kracht²

Stimmt hier der Bundeskanzler in der Liebe zur Heimat gänzlich mit dem Alternativen überein, der "Mit den Grünen: Heimat bewahren und verwirklichen" will?³ Dann freilich rückten auch der Radikaldemokrat Kurt

¹ Rede des Bundeskanzlers im Bundestag, in: Bulletin des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung, Nr. 99, Bonn 1984, S. 874.

² Hajo Kracht: Mit den Grünen: Heimat bewahren und verwirklichen, in : Kommune 1, Frankfurt 1984.

³ Zu einer fragwürdigen Tradition grüner Heimatliebe vgl. Arno Klönne: Zur Erinnerung an eine "deutsche Bewegung", in: W. Abendroth u.a., Nicht links, nicht rechts?, Hamburg 1983.

Tucholsky⁴ und der völkische Dichter Kurt Arnold Findeisen⁵, der marxistische Philosoph Ernst Bloch⁶ und der Blut-und-Boden Völkerkundler Eduard Spranger⁷ in bislang nicht gekannte politische Nähe. Sie alle nämlich reichen sich im Bekenntnis zur Heimat als positivem Wert gleichsam die Hand.

Wahrscheinlicher als solche Eintracht der Gegensätze ist zweifellos, daß jeweils Verschiedenes unter Heimat verstanden wird. Weil das Wort extrem vieldeutig ist, wegen seiner "Polyvalenzproblematik" eben, hat die Ethnologin Ina Maria Greverus 'Heimat' als wissenschaftlichen Terminus zurückgewiesen - womit freilich das in ihm benannte Problem bestenfalls umgangen, nicht aber geklärt wird.⁸

Allenthalben einheitlich scheint lediglich die *Bewertung* dieses Bedeutungsfeldes zu sein. Die durchweg positive Einschätzung in den zitierten Statements ist nämlich auch für das aktuelle Alltagsverständnis des Wortes repräsentativ. Eine Schülerbefragung ergab 1984, Heimat sei "zeitlos", "wahr", "sympathisch", "vertraut" und "warm". Ist Heimat demnach nur ein Gefühl? Darüberhinaus ist es offenbar auch eine Lokalität: auf räumlicher Ebene nannten die befragten Schüler vor allem den eigenen Wohnort und -"Deutschland" als Heimat.⁹

Heimat hat also eine räumliche und eine zeitliche Dimension: Ein Dorf ist objektiv, an sich, als geographischer Raum vorhanden, 'vertraut' kann es dagegen nur subjektiv, für jemanden, in der Zeit werden. Die Widersprüche und Mißverständnisse um das Wort sind wesentlich von der

⁴ vgl. K. Tucholsky: Heimat, in: ders., Deutschland, Deutschland über alles, Berlin 1929, S.226-231.

⁵ vgl. K. A. Findeisen: Dein Erstes und dein letztes, in: G. Loschütz (Hg.): Von deutscher Art, Darmstadt 1982, S. 7-16.

⁶ vgl. z.B. E. Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1985, S.1628.

⁷ vgl. E. Spranger: Der Bildungswert der Heimatkunde, Stuttgart 1923.

⁸ vgl. I. M. Greverus: Der territoriale Mensch, Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen, Frankfurt 1972, S. 33. Ein ähnliches Bemühen, durch Verwendung anderer Namen eventueller Ideologieträchtigkeit zu entgehen, drückt sich im Ersatz des Schulfaches 'Heimatkunde' durch die 'Sachkunde' aus; vgl. Utz Jeggle: Wandervorschläge in Richtung Heimat, in: Die Horen 2, 1979, S.47-533.

⁹ Der Mehrzahl der von Michael Kaiser befragten Zehntklässler gilt Heimat als zeitlos, wahr, sachlich, sympathisch, vertraut, warm und wichtig. Die in der Befragung angebotenen Gegenpole waren: altmodisch, kitschig, verträumt, unsympathisch, fremd, kalt und unwichtig. Nicht nur die unmittelbar eigene Lebenswelt, sondern auch etwas derart medialisiertes wie "Deutschland" erscheint den befragten Schülern als "zeitlos", "wahr", "vertraut" etc. Mittlere Raumgrößen - bei der Befragung des Großraum Köln - wurde dagegen als minder heimatlich empfunden, vgl. Geographie heute. Themenheft Heimat, Velber 1984, S. 33-37, bes. 36f.

Konvergenz dieser Ebenen bestimmt. Mit dieser Vermischung arbeitet gerade die Ideologisierung von Heimat. Sie läßt die Verwendung der Vokabel für emanzipatorische Zwecke problematisch, zu einer Frage des "diabolischen Gebrauchs" (Ernst Bloch¹⁰) werden.

Zwar wurde Heimat seit den siebziger Jahren vor allem von Regionalforschern - Volkskundlern, Siedlungsgeographen oder Städteplanern - als Raumkategorie diskutiert. Ausgehend von der Geschichte des ideologieträchtigen Begriffes läßt sich aber die gängige Auffassung von Heimat als Ort zurückweisen: Heimat wird wesentlich als Verhältnis bestimmbar, das Merkmale des Utopischen aufweist. Ein derart dialektisch gewendeter Heimat-Begriff geht zweifellos über die Auseinandersetzung mit der engeren Lebenswelt hinaus, die unter dem Slogan eines 'Neuen Regionalismus' bekannt geworden ist.

1. Heimat als Raum

Auf individuell-biographischer Ebene bezeichnet 'Heimat' keinen überindividuell bestimmbar geographischen Raum. Zwar identifiziert der Einzelne - mit allerdings weitreichenden Folgen - Heimat meist mit bestimmten Territorien. Doch der Zusammenhang von Heimat mit diesen Regionen ist ausschließlich subjektiv.¹¹ Das war nicht immer so: Auf gesellschaftlich-historischer Ebene erweist sich, daß diese Identifikation bis ins 19. Jahrhundert hinein eine geographische Entsprechung hatte: 'Heimat' bezeichnete einen rechtlichen Zugehörigkeitsraum, mit dem auch Besitztitel einhergingen: das "Heimatrecht", das nicht nur positiv einen Anspruch verbürgte, sondern vor allem restriktiv auf den Ausschluß von Besitzlosen als 'Heimatlosen' zielte.¹² Heimat bezeichnete also zunächst eine juristische Bindung des Untertanen an seinen Wohnort, gleich welche Gefühle jenem Ort entgegengebracht wurden. Im Zuge der industriellen Revolution ver-

¹⁰ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt 1985, S.15.

¹¹ Gleichwohl schlägt Ina Maria Greverus in ihrer Habilitationsschrift "Territorialität" als Arbeitsbegriff vor. Die Polyvalenzproblematik wird durch ihn indes weder gelöst noch umgangen: Insoweit er mit dem Territorialbegriff der Ethologie übereinstimmt, der tierischen Verhaltensforschung also, aus der er entlehnt ist, handelt es sich zwar tatsächlich um einen anderen Begriff. Dieser erfaßt allerdings nur die banale Seite des Problems - auch menschliches Leben spielt sich in Räumen ab. Darüberhinaus aber ist dem Problem nur ein neuer Name gegeben, was sich etwa in der größtenteils metaphorischen Verwendung des Wortes 'Raum' ausdrückt. Vgl. Ina Maria Greverus, a.a.O..

¹² vgl. Hermann Bausinger: Heimat und Identität, in: E. Moosmann: Heimat - Sehnsucht nach Identität, Berlin 1980, S. 13-29, bes. S. 16f.

schwand diese direkte, von subjektiver Bindung unabhängige Ortsbezogenheit:

"Die durch 'Bauernbefreiung' (die in Wirklichkeit eine Konzentration und Zerstörung der Lebensgrundlage zahlreicher landarmer Bauern bedeutete) freigesetzte und durch Fortschritte der Hygiene und Medizin sich ständig vergrößernde arme Landbevölkerung bildete das Reservoir, aus dem sich die Industriearbeiter rekrutierten."¹³

Die aus dem kapitalistischen Arbeitskräftebedarf resultierende Bevölkerungsbewegung bedeutete einen Verlust von Heimat als Raum für große Menschenmassen. Mit dieser Entwicklung, die von agrarischer Seite als "Landflucht"¹⁴ beklagt wurde, trat Heimat als Gefühlswert hervor, der etwa in der Dorfgeschichte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts oder in der Heimatbewegung der Jahrhundertwende seinen literarisch-politischen Ausdruck fand.¹⁵

'Heimat' hat also seit dem 19. Jahrhundert einen Funktionswandel durchgemacht: aus einer Orts- und Verhältnisbezeichnung wurde der Ausdruck für ein Gefühlsverhältnis, das gleichwohl ortsbezogen blieb. Allerdings ist diese Ortsbezogenheit nurmehr symbolisch, da ihr kein juristischer Titel mehr ein Pendant auf räumlicher Ebene sichert - Heimat wird zum Kompensationsraum¹⁶. Was sind nun die Versagungen, über die das Heimatgefühl hinwegtröstet, welche Bedürfnisse drücken sich in dem nach Beheimatung aus?

2. Heimat als Verhältnis

2.1. Individuell-biographische Heimaterfahrung

Im Jahre 1879 fand der badische Pfarrer Heinrich Hansjakob zur Einleitung seiner "Jugenderinnerungen" die folgenden Worte: "Der Himmel

¹³Dieter Kramer: Die politische und ökonomische Funktionalisierung von 'Heimat' im deutschen Imperialismus und Faschismus, in: Diskurs 6/7, Köln 1973, S.6f. (Sonderdruck)

¹⁴ebd., S. 7.

¹⁵Gefühlskonnotationen gingen zuvor schon mit der Vokabel einher. Auch zur Zeit der germanischen Süd- und Westwanderungen waren 'Heim' und 'Heimat' sehr gebräuchlich. Nach dem Seßhaftwerden der Stämme nahm die Bedeutung dieser Worte ab, "was bereits in dem Sinne gedeutet werden könnte, daß diejenigen, die 'Heimat' haben, weniger darüber reden", wie Wilfried von Bredow und Hans Friedrich Foltin meinen. W.von Bredow, H. F. Foltin: Zwiespältige Zufluchten. Zur Renaissance des Heimatgefühls, Bonn 1981, S. 24.

¹⁶vgl. Bausinger, a.a.O., bes. S.17, sowie Heiner Treinen: Symbolische Ortsbezogenheit. Eine soziologische Untersuchung zum Heimatphänomen, Köln 1965.

auf Erden ist für den Menschen die erste Jugendzeit, und das Paradies, in welchem die Kindheit ihre 'Augenblicke Gottes' feiert, die Heimat.¹⁷

Dieser Satz enthält in poetischer Umschreibung wesentliche und typische Elemente individueller Heimat-Rezeption: unbedingte Geborgenheit, die fraglose Geltung eines Wertes a priori, Ewigkeit und Transzendenz sowie die Verbindung von Heimat und Kindheit, eine Assoziation, die mit der Geborgenheit des Kindes bei der Mutter erklärt worden ist.¹⁸ Man mag daran zweifeln, ob Kindheit tatsächlich stets derart glücklich verläuft¹⁹ entscheidend ist aber, daß sie offenbar rückblickend so gedeutet wird.²⁰ Was prädestiniert gerade diese Lebensphase für eine solche Deutung?

Alexander Mitscherlich hat darauf hingewiesen, daß nicht die wohnliche Ausstattung eines Raumes jene besondere Qualität gewährleistet: "Vielmehr vollbringen diese Steigerung (der bloßen Bleibe zur Heimat, A.S.) nach meiner Ansicht die menschlichen Beziehungen, die an einem Ort geknüpft sind."²¹ Die Besonderheit jener Beziehungen resultiert in dieser Frühphase aus dem zwar "primitiven objektlosen"²², dabei aber "leidlosen Zustand bedürfnisloser Einheit von Bedarf und Erfüllung"²³. An die Stelle dieser "ursprünglichen Einheit"²⁴ tritt allmählich das Wechselspiel von Mutter und Kind, wobei die Erfahrung dieses Zusammenspiels früher ist, als die Erfahrung eines Gegenübers zweier differenzierter Positionen, das Kind kann Ich und Nichtich noch nicht dauernd voneinander unterscheiden: "Noch ist auf diesem Stand der Entwicklung nicht von Subjekt und Objekt zu sprechen."²⁵

¹⁷ vgl. Bausinger: a.a.O., S.17.

¹⁸ vgl. Bredow/Foltin, a.a.O., S.29f

¹⁹ Das Gegenteil meint Arno Plack: Die Gesellschaft und das Böse, München 1967, S.91f.

²⁰ Zur individuellen Biographie-Konstruktion vgl. Lucien Sève: Marxismus und Theorie der Persönlichkeit, Frankfurt 1977, bes. S.364-395, und Arno Plack: Die Gesellschaft und das Böse, a.a.O.

²¹ Alexander Mitscherlich: Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt 1965 (Suhrkamp), S.124.

²² Sigmund Freud, z.n. Alfred Lorenzer: Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie, Frankfurt 1972. S.43.

²³ Lorenzer: a.a.O., S.44.

²⁴ ebd., S.43.

²⁵ ebd., S.45.

"Die ersten, affektiv besetzten Objekte des Kindes sind (...) keine Dinge, sondern Elemente in einer Wechselbeziehung (...)"²⁶ Die begrifflose frühkindliche Welt strukturiert sich also interaktiv²⁷, wobei der Hauptkommunikationspartner - gemeinhin die Mutter - als absolute Autorität erlebt werden muß, da sie zunächst durch keine Objektwelt relativiert ist.²⁸

Daß dies völlig Ausgeliefertsein im Nachhinein als völliges Geborgensein interpretiert wird, liegt daran, daß die Außenwelt wie später nie wieder ausschließlich für das Kind existiert.²⁹ Das gilt für die Mutter, die eben 'Bezugsperson' ist, ebenso wie für die Objektwelt, zu der sie Bezüge herstellt und - aus der Position unumschränkter Macht - sanktioniert. Objekte kommen 'an sich' nicht vor, weil Subjekt und Objekt subjektiv noch ungeschieden sind.

Es ist daher kein Wunder, daß Heimat in diesem Sinne als verlorenes Paradies erscheint. Die mit der Herausbildung der Ich-Identität³⁰ aufkommende Einsicht, daß ich nicht die Achse bin, um die sich die Welt harmonisch auf mich bezogen dreht, kann sicher als Verlust erlebt werden.

Heimat ist also individuell eine "Erfahrung von Glück, wo wir ineins waren mit uns und unserer Umgebung"³¹, ist das in der Vergangenheit liegende Erlebnis allseitiger Bezogenheit und Geborgenheit. Die retrospektive Heimatsehnsucht speist sich somit zwar aus einer allgemeinen Erfahrung, hat aber keine Entsprechung in der materiellen Wirklichkeit, sie ist also regressiv oder utopisch. Welche soziale Rolle hat diese individuelle Disposition bislang gespielt?

²⁶ Utz Jeggle: Wandervorschläge in Richtung Heimat, in: 47/48, Weinheim und Basel 1980, S.59.

²⁷ vgl. Lorenzer, a.a.O., S.18.

²⁸ Erikson - und mit ihm Mitscherlich - vermuten daher ein "Urvertrauen", das später zur Identitätsbildung beiträgt. Diesem "basic trust" (Erikson) desellt Gerhard Vinnai allerdings einschränkend ein "in der kapitalisten Gesellschaft notwendiges habitualisiertes Urmißvertrauen" hinzu. Vgl. Gerhard Vinnai: Das Elend der Männlichkeit, Reinbek 1977, S. 84, und Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern, München 1967, S.233, sowie Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus, Frankfurt 1966.

²⁹ Darauf deutet auch die ontogenetische Sprachentwicklung, besonders die Organisation des Willensaktes, hin. Vgl. Alexander Romanowitsch Lurija: Sprache und Bewußtsein, Köln 1982, S. 131ff.

³⁰ Vgl. Jürgen Habermas: Notizen zum Begriff der Rollenkompetenz, in: Kultur und Kritik, Frankfurt 1973, S.195-235, bes. S.227-231.

³¹ Eberhard Knödler-Bunte in: E. Moosmann, a.a.O. S.53.

2.2. Gesellschaftlich-historische Heimaterfahrung

Auf sozialer Ebene gibt es Parallelen zur individuellen Heimat-Rezeption: Heimat wird auch hier mit einem Raum assoziiert, der in der Vergangenheit liegt - biographisch als Ort der Kinheit, historisch als Dorf, als originär feudale Sozialform also. Im 19. Jahrhundert wurde Heimat auch deshalb in ländlich-kleinstädtischer Region verortet, weil das Dorf in vielen Lebensläufen tatsächlich noch Heimat im ursprünglichen Doppelsinn gewesen war: Ort der ersten Sozialverhältnisse und rechtlicher Zugehörigkeitsraum.³²

Aber spätestens in der Heimatbewegung um die Jahrhundertwende ist Heimat - nun bereits bloßer Gefühlswert - zum Ideologem geworden, zur Metapher geglühten Daseins ohne konkrete räumliche Entsprechung.³³ Sein durch Enthistorisierung und Anthropologisierung zeitloser Wert - eine Analogie zur religiösen 'himmlischen Heimat'³⁴ - wurde unterschiedlich begründet: sozialdarwinistisch geprägte Erklärungsmodelle leiteten ländliche Höherwertigkeit aus der Rasse her, völkische Visionen eines "Dritten Reiches"³⁵ wähten die Wiederkunft überlegenen Germanentums, das sich im Bauernstand erhalten habe³⁶, und biologisch behauptete Eduard Spranger 1923 eine "natürliche Verwurzelung"³⁷, die dem Städter mangle. Ob schon also die Versatzstücke von Bildern ländlichen Lebens mit dem Begriff assoziiert blieben, glückte die nationalistische Identifikation von Heimat und Vaterland. Neben der Wendung gegen die Stadt findet sich daher in der Heimatbewegung die Ablehnung des in der Arbeiterbewegung aufkommenden Internationalismus.³⁸

³²Vgl. Bausinger, a.a.O.

³³Vgl. allgemein Uwe Baur: Die Ideologie der Heimatkunst, Populäre Autoren in deren Umkreis, in: Viktor Zmegac (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. II, Königstein 1980 (Athenäum), S.397-412, und Dieter Kramer, der Funktion und Entwicklung der Heimat-Ideologie herausgearbeitet hat; Dieter Kramer, a.a.O., S. 6f

³⁴Das Pauluswort "Unser Wandel aber ist der Himmel" (Philister 3,20) übersetzte Luther mit "Unsere Heimat aber ist der Himmel". Vgl. Greverus, a.a.O., S.32.

³⁵Vgl. Gunter Scholz: Drittes Reich, Begriffsgeschichte mit Blick auf Blochs Originalgeschichte, in: Karlheinz Weigand (Hg.): Bloch-Almanach, Baden-Baden 1982, S.29f.

³⁶Vgl. Jost Hermand, Ultima Thule, in: ders.: Orte, Irgendwo, Formen utopischen Denkens, Königstein 1981, S.62.

³⁷Spranger, a.a.O., S.11f., zit.nach Kracht, a.a.O.

³⁸In diesen drei Elementen - Ablehnung der Stadt, Orientierung auf die engere Region und Nationalismus - sieht Hermann Bausinger, die bis heute virulenten Hauptmerkmale der historischen Heimatbewegung. Der Spannung zentraler und zentrifugaler Tendenzen, die zwischen

In dieser antiaufklärerischen, Geschichte und Gesellschaft verklärenden Ausprägung wurde Heimat zur politischen Kampfvokabel, mit deren Hilfe der ökonomisch in die Defensive geratene, politisch aber noch mächtig großgrundbesitzende Adel um die Vorherrschaft im wilhelminischen Staat rang - "Die Wendung gegen die Stadt (...), gegen die Zivilisation und Industrie wird aggressiv"³⁹:

"Die agrarische Position, die sich wegen ihrer Widersprüchlichkeit und offenen Interessengebundenheit rational nicht rechtfertigen ließ, forcierte, um die ideologische Position der deutschen Industrie zu schwächen, eine emotionale Großstadtfeindlichkeit, die sie mit bevölkerungswissenschaftlichen Argumenten zu legitimieren suchte: Die Stadt sei immer (und nicht nur in bestimmten Phasen) auf Bevölkerungszustrom vom Land angewiesen, weil ihre natürliche Bevölkerungsvermehrung nicht einmal ausreiche zur Erhaltung ihrer Kopffzahl; die Stadt repräsentiere die biologisch (bald auch rassistisch), moralisch, religiös, staatspolitisch und geistig minderwertigere Bevölkerung."⁴⁰

Spätestens seit der Jahrhundertwende läßt sich also eine Indienahme von Heimat für Interessen konstatieren, deren Rückwärtsgeandtheit mit der retrospektiven Ausrichtung individueller Heimat-Rezeption korrespondierte. Über die agrarische Zweckstzung hinaus erwies sich 'Heimat' seither als vielseitig verwendbares Ferment ideologischer Aussagesysteme. Zunächst stützte dies Ideologem die romantisierende agrarische und kleinbürgerlich-antikapitalistische Ablehnung der Stadt zugunsten eines als ewig, gesund und natürlich hypostasierten dörflichen Daseins. Durch die Identifikation von Heimat und Vaterland trug es zum Nationalismus und zur Rechtfertigung militärischer Aggression bei. Die Assoziation von Heimat mit einem Besitztitel auf bestimmte geographische Räume trat dabei prinzipiell zwar hinter metaphysischen Begründungen zurück, die latent gehaltene Verbindung war aber bei territorialen Forderungen - vom Ende des Ersten bis zu dem des Zweiten Weltkrieges unter Verweis auf das "Auslandsdeutschtum", danach mit dem Hinweis auf die Vertriebenen - leicht aktivierbar.⁴¹

Individuelle Heimat-Dispositionen konnten also - ich nehme die Schlußfrage des vorangegangenen Abschnitts auf - bislang so gut wie ausschließlich ideologischen Funktionen zugeführt werden. Deshalb ist von ideologiekritisch sich verstehenden Autoren vorgeschlagen worden, das

dem zweiten und dritten Merkmal besteht, suchte übrigens die Konstruktion einer organischen Fügung der deutschen Stämme zur Nation oder zum "Ordensstaat" (Vgl. Hermand/Thule, a.a.O.,S.81) zu begegnen, die unter dem deutschen Faschismus besondere Verbreitung fand.(Vgl. Bausinger, a.a.O., S.18-21).

³⁹Bausinger, a.a.O., S.18.

⁴⁰Kramer, a.a.O., S.8.

⁴¹Vgl. ebd.

Wort Heimat aus dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch zu streichen⁴², und mit der Zurückweisung der Heimat-Ideologie wurde teilweise darüberhinaus auch das Bedürfnis nach Heimat als stets regressiv oder neurotisch, also 'falsch', gebrandmarkt.⁴³

Dabei verbietet es gerade die ideologische Tradition des Begriffes, das Problem 'Heimat' als erledigt zu den Akten zu legen. Der Blick auf die langjährige Dienstzeit von 'Heimat' in sozialen Lehren zur Rechtfertigung des status quo unterstreicht eher die Ernsthaftigkeit des der Heimat-Sehnsucht zugrundeliegenden Bedürfnisses.

Bekanntlich muß jede Ideologie, die ihrer apologetischen gesellschaftlichen Funktion genügen will, tendenziell die Identität der Wirklichkeit mit den geltenden Idealen der Menschen suggerieren.⁴⁴ Sie muß also unbefriedigte menschliche Sehnsüchte formulieren und als bereits erfüllt darstellen. Deshalb geht Ideologie durchaus auf reale Probleme und Bedürfnisse der Menschen ein, enthält stets Anteile von Wirklichkeit. Sie liefert Erklärungen und Lösungsvorschläge, die die herrschaftsbedingten Ursachen dieser Probleme zwar unberührt lassen, nimmt dabei aber eine "eigentümliche, eine uneigentliche Antizipation des Besseren"⁴⁵ vor. Für Gert Ueding steckt daher "noch in den panegyrischen Lobgesängen auf einen Diktator (...) korrumpiert, verdünnt und verbogen, der Wunsch, (...) er möge dem Lügenbild von sich ähnlicher sein, als die Wirklichkeit glauben macht."⁴⁶ Es läßt sich mithin also "Utopie in der Ideologie"⁴⁷ feststellen.

⁴²Vgl. Gerevrus, a.a.O., S.33.

⁴³Vgl. Marion Schmidt: Wunsch nach Heimat: zerstörerisch. Oder: Freie Bahn der allgemeinen und umfassenden Regression, in: Frankfurter Rundschau 09.08.1986, sowie Franz Josef Degenhardt: Über Heimat und ander Zwangsvorstellungen, in: Deutsche Volkszeitung/Die Tat 06.06.1986.

⁴⁴Zur Theorie des Ideologiebegriffes vgl. Richard Sorg: Ideologietheorien. Zum Verhältnis von gesellschaftlichem Bewußtsein und sozialer Realität, Köln 1976; Projekt Ideologietheorie, Theorien über Ideologie, Argument-Sonderband 40, Berlin 1979, und, zur Soziologie der Ideologie Kurt Lenk: Ideologie, Ideologiekritik und Wissenssoziologie, Neuwied und Berlin 1964.

⁴⁵Bloch, Prinzip Hoffnung, a.a.O., S.169.

⁴⁶Gerd Ueding: Literatur ist Utopie, Frankfurt 1978, S. 35f; S.7f.

⁴⁷Bloch, a.a.O., S.1562.

3. Heimat und Utopie

Die Utopie gilt als Gegenspieler der Ideologie: Sie entwirft Bilder eines besseren Lebens, die Ideologie dient der Apologie des bestehenden⁴⁸. Utopie ist aber nicht einfach alles, was nicht Ideologie ist. Das von Gert Uerding angeführte Beispiel deutet auf die Komplexität des Zusammenhangs von Ideologie und Utopie hin. "Bewirkt die Ideologie den Schein, so ist dagegen die Utopie der Traum von der 'wahren' und gerechten Lebensordnung.", diese Unterscheidung Max Horkheimers bringt das widerspruchsvolle Verhältnis der Begriffe zum Ausdruck.⁴⁹ Die Analyse der sozialen Funktion kann also eine Aussage als Ideologie, die ihrer sozialen Intention als Utopie erweisen. Auch die letztere kann dabei der Funktion nach ideologisch sein:

"Dann ist Utopie nicht bloß Alternative zum Ideologischen, sondern zugleich dessen Fremde, ja vielleicht sein Anlaß. Ist aber Utopie selbst im ideologischen enthalten, (...) dann scheint die Vermutung berechtigt, daß man des Utopischen kaum je in reiner Form habhaft werden können(...)"⁵⁰

Das Postulat an die Ideologiekritik, den "verborgenen Wahrheitsgehalt"⁵¹ von Ideologien aufzudecken, ist somit darauf gerichtet, des in ihnen enthaltenen Utopischen habhaft zu werden, ist die Forderung, den utopischen Kern von Ideologie als ihr 'Ferment' herauszuschälen.⁵² Erst die Freilegung der utopischen Intention, die ideologische Funktion überhaupt ermöglicht und durch diese Funktionalisierung verschüttet ist, schließt die Ideologiekritik ab. In diesem Sinne hat Ernst Bloch gefordert: "Hier werde die 'Irratio' nicht in Bausch und Bogen verlacht, sondern besetzt"⁵³. Sonst kann Kritik angesichts der unverminderten Wirkungsmacht der just widerlegten Ideologie nur ratlos die Schultern zucken oder mit intellektualisti-

⁴⁸ Diese Utopie-Bestimmung vereinfacht stark. Vgl. dazu die theoretischen Bemühungen um eine Soziologie des Utopischen in dem historisch angelegten Materialband von Arnhelm Neusüss (Hg.): *Utopie, Begriff und Phänomen des Utopischen*, Neuwied und Berlin 1968, der 1986 neu aufgelegt wurde, sowie die neuere Diskussion des Begriffs in Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Utopieforschung*, Stuttgart 1982.

⁴⁹ Max Horkheimer: *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, Stuttgart 1930, S.6.

⁵⁰ Arnhelm Neusüss: *Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens*, a.a.O., S. 15.

⁵¹ Werner Hofmann: *Wissenschaft und Ideologie*, in: ders.: *Universität, Ideologie, Gesellschaft. Beiträge zur Wissenschaftssociologie*, Frankfurt 1968, S. 52.

⁵² Ernst Bloch hat diesen Gedanken bei der Untersuchung ungleichzeitiger Widersprüche zum Kapitalismus herausgearbeitet. Vgl. Ernst Bloch: *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik*, in: *Erbschaft*, a.a.O., S. 104-126.

⁵³ *Ebda.*, S. 16.

schem Kopfschütteln Bedürfnisse beklagen, die sie ob ihrer Verwendung durch Ideologie zusammen mit dieser schon als 'falsch' erwiesen zu haben vermeint.

Auch die Heimat-Ideologie muß also - wie jede Ideologie, die funktionieren will - Utopisches enthalten. Die utopische Intention auf Heimat kehrt zentrale Parameter überkommener Heimat-Rezeption um. Ihre Heimatsicht ist nicht retrospektiv, sondern prospektiv, Heimat ist oder war nicht einfach vorhanden, sondern liegt in der Zukunft, Heimat ist nicht gegeben, sondern muß erkämpft werden, Heimat ist als objektives Faktum nicht individuell, sondern gesellschaftlich realisierbar, Heimat ist wesentlich kein Ort, sondern ein Verhältnis.

Die Struktur dieses Verhältnisses läßt sich mit den Begriffen Wunscherfüllung und Interessenlosigkeit⁵⁴, Notwendigkeit und Bezogenheit charakterisieren⁵⁵. Die Zielkategorie Heimat ist folglich ein Ort, dessen soziale Verhältnisse nicht bestimmt sind von der Konkurrenz partikularer Interessen, die jeweils einzelne gegen eine undurchschaut-feindliche Gesellschaft durchsetzen müssen. Individuelle Wunscherfüllung und gesamtgesellschaftliche Bedürfnisse stehen deshalb nicht im Widerspruch, weil für alle Einsicht in eine gleichmäßig geltende Notwendigkeit besteht. Diese liefert der Sozietät ein Handlungsziel, auf das die Handlungen der Gesellschaftsmitglieder und durch das diese selbst aufeinander bezogen sind.

Heimat als Metapher für den Ort der 'verwirklichten Utopie' (eine *contradictio in adiecto*⁵⁶) wäre die Realisierung dessen, worauf die Heimatsehnsucht im Kern gerichtet ist, also der oben angedeuteten Projektionen. Denn jene Bedürfnisse vermögen sich aus regressiven Sehnsüchten zu utopischen Forderungen zu wandeln, wenn nicht rückwärtsgerichtet die vorgängige Existenz von Heimat je individuell oder gesellschaftlich behauptet wird, die kindliche 'Erfahrung von Glück' aber als unabgeholte Forderung an die Zukunft, als 'utopischer Überschuß' im Sinne Blochs bestehen bleibt. Die verwirklichte Utopie ließe sich daher als Aufhebung der Subjekt-Objekt-Trennung pointieren, die in der frühkindlichen Phase noch

⁵⁴ Das heißt nicht Wertfreiheit oder Unparteilichkeit - 'Interesse' ist jedoch stets partikular und käme daher in der 'verwirklichten' Utopie nicht vor; vgl. Hofmann, a.a.O., S. 55.

⁵⁵ Das sind die entscheidenden Merkmale der Sinnkategorie, wie sie Christian Enzensberger herausarbeitet. Enzensberger zufolge führt Literatur der Form nach stets dies sinnvolle Verhältnis vor, realisiert die Utopie in der Fiktion.. Vgl. Christian Enzensberger: *Literatur und Interesse*, Frankfurt 1982, bes. S. 28f.

⁵⁶ Vgl. Leszek Kolakowski: *Der Sinn des Begriffs 'Linke'*, in: ders.: *Der Mensch ohne Alternative. Von der Möglichkeit und Unmöglichkeit, Marxist zu sein*, München 1961, zit. nach Neusüss, a.a.O., S. 428.

unerfahren ist⁵⁷, und mit der in dieser Heimat alle Widersprüche entfielen. Mit diesem Gedanken Ernst Blochs endet dessen "Prinzip Hoffnung":

"Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor der Erschaffung der Welt, als einer rechten. *Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende*, und sie beginnt anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt, sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat."⁵⁸

Individueller Geborgenheits-Erfahrung wird hier ein objektives Korrelat zugestanden, eine Heimat - die allerdings am Ende der Geschichte liegt. Hans Heinz Holz bemerkt zum Chiliasmus dieses Versprechens:

"Die Zielkategorien *Optimum, Totum, Ultimum* sprechen eine deutliche Sprache - und über ihre Inhalte läßt sich nur im Tone der Verkündigung reden (...) Nur ist dies eben eine Religion ohne Gott (...), eine Religion ohne Transzendenz, außer einer solchen, die im Sich-Selbst-Überschreiten der Zeit gelegen ist. Wohl aber gibt es in diesem Denken die Kategorien *Ankunft* und *Heimat*, die doch einen religiösen Unterton haben, auch wenn sie rein innerweltlich säkularisiert gebraucht werden."⁵⁹

Inhaltliche Bestimmungen der Utopie lassen sich sinnvoll nur als Bilder auffassen, "um das her aufgestellt, was für sich selber spricht, indem es noch schweigt"⁶⁰. Die Metaphern beim Wort zu nehmen, wäre hingegen ein Rückschritt zu utopischen Sozialmodellen, deren bleibender Wert eben nicht in den naiven, großenteils nicht an reale Möglichkeiten anknüpfenden Gesellschaftsentwürfen selbst liegt, sondern in der utopischen Intention,

⁵⁷Eine entsprechende Deutung von Phylogenes findet sich bei Hegel, Marx und Bloch. Bei Hegel heißt es über die Griechen der Antike: "In dieser existierenden Heimatlichkeit selbst, aber dann dem Geiste der Heimatlichkeit, in diesem Geiste des vorgestellten Beisichselbstseins in seiner physikalischen, bürgerlichen, rechtlichen, sittlichen und politischen Existenz liegt auch der Keim der denkenden Freiheit und so der Charakter, daß bei ihnen die Philosophie entstanden ist. Wie die Griechen bei sich zu Hause, so ist die Philosophie eben dies: bei sich zu Hause sein, - daß der Mensch in seinem Geiste zu Hause sei, heimatlich bei sich". G.F.W. Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie 1805-1830, in: Werke, Bd. 18, Frankfurt 1971, S. 175. Vgl. auch: Detlef Horster: Bloch, Hannover 1980, S. 12f; Wolfgang Müller: Geld und Geist. Zur Entstehungsgeschichte von Identitätsbewußtsein und Rationalität seit der Antike, Frankfurt und New York 1977.

⁵⁸Bloch: Prinzip Hoffnung, a.a.O. S. 1628 (Hervorhebungen vom Autor). Vgl. hierzu auch: Hans Mayer: Ernst Bloch, Utopie, Literatur, in: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hg.): Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1974, S. 88f.

⁵⁹Hans Heinz Holz: Logos spermaticos. Ernst Blochs Philosophie der unfertigen Welt, Darmstadt und Neuwied 1975, S. 214f (Hervorhebung vom Autor).

⁶⁰Bloch: Prinzip Hoffnung, a.a.O., S. 1627.

die sich in solchen Zukunftsvisionen Ausdruck verschafft⁶¹. Der präziseste Ausdruck utopischer Intention ist also möglich, wenn die Utopie auf Ausmalung von Zukunftsbildern verzichtet:

"Je sozialtheoretisch reflektierter sie auftritt, desto mehr muß sie sich ein 'Bilderverbot' auferlegen (...) Statt dessen versucht sie, in der 'Analyse der geschichtlichen Entwicklung und ihrer gesellschaftlichen Triebkräfte die Bedingungen einer möglichen Verwirklichung aufzudecken'. (...) Nicht in der positiven Bestimmung dessen, was sie will, sondern in der Negation dessen, was sie nicht will, konkretisiert sich die utopische Intention am genauesten. Ist die bestehende Wirklichkeit die Negation einer möglichen besseren, so ist die Utopie die Negation der Negation."⁶²

Zusammenfassend läßt sich nun - die anfängliche Frage nach der 'Heimatlichkeit' wieder aufnehmend - bis hierher festhalten: Im traditionellen Verständnis ist Heimat wesentlich als Ort gegeben, eine Auffassung, die etwa seit anderthalb Jahrhunderten falsch ist und seit der Jahrhundertwende fast ausschließlich als Ideologie dient. Die individuelle Erfahrung einer Subjekt-Objekt-Identität speist dabei den Gefühlswert von Heimat, den eine kritische Heimat-Rezeption als utopischen Kern aufzuheben sucht. Sie weist - selbst von utopischen Intentionen ausgehend - überkommene Heimatauffassungen als ideologisch zurück und bestimmt Heimat wesentlich als Verhältnis, das nicht in Gegenwart oder Vergangenheit, sondern in der Zukunft liegt. Formelhaft zugespitzt: Ihr gilt 'Heimat' als metaphorische Zielkategorie der utopischen Intention, die an die Stelle der Beschwörung von Vergangenem als Gegenwärtigem die Kritik des Gegenwärtigen als Negation von Zukünftigem setzt.⁶³

⁶¹Cgl. Burghart Schmidt: Utopie ist keine Literaturgattung, in: a.a.O. S. 18 und 30ff; Neusüss: Schwierigkeiten..., a.a.O. S. 68-71.

⁶²Neusüss, Schwierigkeiten.. a.a.O., S. 32f.

⁶³Peter Bürger verwendet in diesem Sinne nicht die Dimension der Zukunft, sondern spricht von der "Selbstkritik der Gegenwart" - in Anlehnung an Marx, der in den "Grundrissen" die Möglichkeit der "Selbstkritik der bürgerlichen gesellschaft ventiliert. Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974, S. 27; Karl Marx: Grundrisse der Kritik der bürgerlichen Ökonomie, Berlin 1974, S. 26.

Thomas Jacobs

Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre.

Der Bergfilm, ein in den 20er Jahren bekanntes und gängiges Filmgenre, ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Bekannt ist er heutigen Zuschauern am ehesten noch durch die Fernsehausstrahlungen in den Sonntagnachmittagsprogrammen der frühen 70er Jahre.¹ In der Geschichte der Kinematographie ist dieses Filmgenre ein Unikum, da es weitgehend auf die deutsche Produktion beschränkt blieb und da zu von nur einem Regisseur und seinen Schülern geschaffen und getragen wurde.² In den Jahren von 1913 bis 1940 drehte der 1889 in Freiburg geborene Arnold Fanck 20 Filme, von denen 15 dem Genre des Bergfilms zuzuordnen sind. Begonnen hatte der 24-jährige Geologiestudent mit Dokumentarfilmen über das Bergsteigen und den Skilauf (1913: Dokumentarfilm über die Erstbesteigung des Monte Rosa auf Skiern; 1919: *Das Wunder des Schneeschuhs*; 1921: *Im Kampf mit dem Berge*; 1921/1922: *Eine Fuchsjagd im Engadin*).

Trotz Hoffnung erweckender Publikumserfolge sah Fanck sich bald vor allem aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen, vom dokumentarischen Film abzugehen und den Zuschauererwartungen folgend in den Rahmen der Naturaufnahmen und der Dokumentation alpinistischer Höchstleistungen eine dramatische Handlung einzubauen, also Spielfilme zu drehen.³ Dies bewegte sich zuerst noch in kleinem Rahmen. In *Eine Fuchsjagd im Engadin* (1922) inszeniert Fanck eine Art Schnitzeljagd auf Skiern, bei der der Fuchs zwar der Meute entkommt, aber durch eine List vom einzigen Mädchen der Verfolgertruppe schließlich doch gefangen wird. Fancks fol-

¹ Im Mai dieses Jahres war eine Fassung von Fancks *Der heilige Berg* in Mainz zu sehen. Leider war die Kopie so verstümmelt, daß von dem Montagerhythmus der Bildkompositionen nichts mehr zu erfassen war und der nach der Komposition Edmund Meissels begleitende Pianist größte Schwierigkeiten hatte, den Handlungssprüngen zu folgen.

² Bei Recherchen konnte ich Nachweise dafür finden, daß es in den zwanziger Jahren sehr wohl auch weitere deutsche, schweizerische und österreichische Bergfilmproduktionen gegeben hat.

³ "Daß man aber mit noch so schönen Naturbildern ein Massenpublikum nicht auf längere Zeit als zwanzig Minuten unterhalten und fesseln könne (Ausnahme: Tierfilm), das hatte ich jetzt aus dem geringen Publikumserfolg dieses wirklich wunderbaren Films begriffen." Arnold Fanck, Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt, München 1973, S.131

gende Arbeiten sind dann echte Spielfilme, bei denen sich die Handlung primär entlang den Interaktionen der Protagonisten und den dabei entstehenden Konflikten bewegt. Diese Filme (*Der Berg des Schicksals*, 1923/24 ; *Der heilige Berg*, 1925/26; *Die weisse Hölle vom Piz Patù*, 1929; *Stürme über dem Montblanc*, 1930; *Der ewige Traum*, 1934) gelten als die eigentlichen 'typischen' Bergfilme.⁴ Dagegen haben sich die Fanck-Schüler Leni Riefenstahl und Luis Trenker nur zu Beginn ihrer Karriere an die Vorbilder Fancks gehalten. Mit *Das blaue Licht* (1932), ihrem Debutfilm als Regisseurin, machte die Riefenstahl noch einen klassischen Bergfilm. Die Filme Trenkers tragen dagegen einen anderen Charakter. Sie sind Historienfilme, die zwar das Hochgebirge als Handlungsort haben, in denen sich die Entwicklung der dramatischen Handlung jedoch nicht überwiegend an den Gegebenheiten der Bergwelt orientiert.

Für die filmhistorische und sozio-kulturelle Verortung dieses Genres und die Erklärung und Einschätzung seines Erfolges sind die frühen Spielfilme Fancks, *Der Berg des Schicksals* und *Der heilige Berg* signifikant.

Fanck hatte als Amateurphotograph begonnen und war durch Zufall zum Film gestoßen. Als begeisterter Skifahrer und Bergsteiger fühlte er sich dazu berufen, die Schönheit der Gebirgswelt und die Faszination des Skilaufs einem großen Publikum nahe zu bringen. Sein Interesse war es dies zu dokumentieren, nicht zu inszenieren.⁵ Wenn man seinen Memoiren Glauben schenken will, drehte Fanck seinen ersten Film über die Besteigung des Monte Rosa, ohne bisher je einen Film gesehen zu haben. Als die Dreharbeiten zu *Das Wunder des Schneeschuhs* abgeschlossen waren, sah er sich erstmals mit dem Problem der Montage konfrontiert, weshalb er nach Berlin fuhr, um sich gängige Spielfilme anzusehen.⁶ Fanck und die Mitarbeiter der 1920 gegründeten Freiburger Berg- und Sportfilm GmbH brachten den Film in Eigeninitiative zur Vorführung, indem sie große Säle anmieteten und mit Plakaten für die Aufführung warben. *Das Wunder des Schneeschuhs* wurde ein Publikumserfolg, obwohl keine der großen Gesellschaften bereit war, ihn unter Verleih zu nehmen. Erst nachdem sich die Publikumswirksamkeit dieses Skifilms erwiesen hatte, gingen die Aufführungsrechte zu einem geringen Preis an die Deulig. Von

⁴ Eine ausführliche Filmographie findet sich im Cinegraph

⁵ "Warum sollte es den Menschen nicht ebensogut gefallen, einmal so etwas zu sehen, wozu doch sonst die wenigsten von ihnen Gelegenheit hatten? Während sie Theater, einerlei ob auf der Bühne oder der Filmleinwand, doch schließlich jeden Tag sehen konnten." Arnold Fanck, a.a.O., S.118

⁶ Dort sah er vor allem Historienfilme unter anderem auch Lubitschs *Madame Dubarry*, jedoch konnte er aus diesen Studiofilmen höchstens Anregungen beziehen.

dem Geld, das der Film über Jahre einspielte, sahen Fanck und seine Mitarbeiter nie etwas. Die folgenden Filme, ebenfalls Dokumentarfilme, konnte die Freiburger Firma direkt an die Ufa verkaufen, jedoch immer zu einem Preis, der zwar die Produktionskosten überstieg, jedoch weit unter den Einspielergebnissen lag. Das heißt, daß die frühen Produktionen Fancks stets nur unter großen Entbehrungen der Beteiligten realisiert werden konnten. Dies betraf sowohl die Anstrengungen, die das Filmen im Hochgebirge erforderte, die Dürftigkeit der technischen Ausstattung, als auch die persönliche Lebensführung der Filmher.

Durch die Einnahmen aus *Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin*, der zum erstenmal laufende Verleiheinnahmen einbrachte, konnte die Ausstattung der Berg- und Sportfilm Gesellschaft technisch auf einen besseren Stand gebracht werden.

Der folgende Film, *Der Berg des Schicksals*, war Fancks erster, als solcher bewußt konzipierter Spielfilm. Als Vorlage zum Drehbuch diente ihm eine Episode der Geschichte der Erstbesteigung der Guglia di Brenta, die er zu einer dramatischen Handlung ausbaute. Für die Inszenierung verpflichtete er nur zwei Berufsschauspielerinnen, die männlichen Darsteller, die ja klettern können mußten, nahm er aus seiner erprobten Bergsteigermannschaft.⁷ Dazu kam noch Luis Trenker, den Fanck in Bozen kennengelernt hatte und der hier zum erstenmal vor der Kamera stand.

Die Handlung war simpel und aus heutiger Sicht sehr holzschnittartig inszeniert, doch die Urteile der zeitgenössischen Kritik waren überwiegend positiv bis begeistert. So die Lichtbildbühne vom 13.5.1924: "Jedes Wort des Lobes ist zu schwach, um nachzumalen, was dieser Film unseren Augen und unserem Gemüt bietet...Zum erstenmal verwendet er bewußt eine durchgehende Handlung. Sie erinnert in ihrer schlichten Natürlichkeit an schönste schwedische Beispiele und gewann in ihrer betonten Schlichtheit auch durch die Darstellung."

Kurz die Handlung: Ein Bergsteiger betrachtet es als seine Aufgabe, eine bisher unbezwungene Felsnadel zu erklimmen und kommt dabei zu Tode. Sein Sohn muß der Mutter versprechen, sich niemals an diesem Berg zu versuchen. Doch als das Mädchen, das er liebt, dort in Bergnot gerät, entläßt die Mutter ihn aus seinem Gelöbnis und er steigt hinauf, sie zu retten, wobei er dann auch den Berg - bei Schneesturm - beswingt.

Erst nachdem der Film vier Monate lang im von Fanck angemieteten Nollendorf-Theater in Berlin vor vollem Haus gelaufen war, fand sich ein

⁷ Dies waren unter anderen Hannes Schneider, der als erfahrener Kletterer eine der Hauptrollen übernahm, Hannes Schneeberger, den Fanck später zum Kameramann ausbildete. Sepp Allgeier, der die Kamera in allen vorherigen Bergfilmen geführt hatte, war krank, so daß Fanck selbst drehen mußte.

Verleih. Für den Geschmack der Kino-Profis nahm die Handlung im Verhältnis zu den Naturaufnahmen immer noch zu wenig Raum ein, weshalb *Der Berg des Schicksals* als 'Kulturfilm' gehandelt wurde.

Der schwedische Film, der in den ersten Nachkriegsjahren auf dem europäischen Markt reussierte, war berühmt für die Einbeziehung der Natur in die dramaturgische Gestaltung der Plots. Vor allem die Produktionen Victor Sjöströms, dem mit *Terje Vigen* (1916) der Durchbruch gelang, sind gekennzeichnet von einer konsequenten Dramatisierung der Landschaft, sie dient nicht bloß als Hintergrund, sondern bildet das Reservoir einer spezifischen Metaphorik. Das vom Sturm aufgewühlte Meer, der niedrige Flug der Möwen, das Starre der Felsen erscheinen als unmittelbarer Ausdruck dessen, was dem Helden widerfährt und was er selbst empfindet. Die Natur wird zum Spiegel des äußeren und inneren Geschehens. Hinweise darauf, daß Fanck diese Filme kannte und von ihnen beeinflusst wurde, liegen nicht vor. Interessanterweise wurden die schwedische Filme nach einer zweijährigen Blütezeit wieder vom kontinentalen Markt verdrängt. Der quasi exotische Reiz der nordischen Natur- und Folklorefilme hatte sich abgenutzt. Jedenfalls waren Freiluftaufnahmen und der Einbezug der Natur in die Handlung für das Publikum kein Novum mehr. Die Spielfilme Fancks mußten demnach andere Qualitäten aufweisen.

Eingehendere Äußerungen Fancks zur Stoffwahl und Gestaltung liegen nicht vor. Seine Ausführungen zur Wahl der Schauspieler geben jedoch einen Eindruck von den Intentionen des Regisseurs. So wählte er Trenker für die Hauptrolle des Sohnes unter anderem deshalb aus, da dieser "doch den prachtvollen und typischen Kopf des Bergmenschen" hatte, wogegen ein Schauspieler des Züricher Stadttheaters, der sich auf die Rolle beworben hatte, "eigentlich keinen Gebirgskopf hatte".⁸ So schrieb ein Rezensent: "Hannes Schneider als Vater mit einem Kopf wie aus Bronze, der Sohn als ein Typ 'Ingenieur', männlich, klar, eindeutig und wuchtig."⁹ Die Physiognomie der Darsteller mußte der Bergwelt entsprechen.

Die Aufnahme des Films bei Publikum und Kritik war überaus positiv. Welche Verständnisweise der Film nahelegte, wird in den Äußerungen eines Rezensenten deutlich: "Die Menschen bleiben hier anonym, sie sind zu einer höheren Einheit gefügt. Man empfindet auch sie nur als Triebkräfte der Natur."¹⁰

⁸ Arnold Fanck, a.a.O., S. 142f

⁹ Zitiert nach Rainer Berg: Zur Geschichte der realistischen Stummfilmkunst in Deutschland 1919 bis 1929, Diss. Berlin 1982, S.78

¹⁰ Materialsammlung (551) der Landesbildstelle/Berlin W. ohne Quellenangaben, zitiert nach Rainer Berg, a.a.O., S. 78

Werden die Menschen also auf die Berge bezogen charakterisiert, wird andererseits die Bergwelt personalisiert, denn auch die Bergwelt ist nicht mehr als sie selbst repräsentiert, sondern das naturphilosophische Verständnis, welches hier seinen Niederschlag findet, läßt sie zur Allegorie geraten. Dadurch kommt ihr eine eigenständige dramatische Funktion zu. Es liegt eine Umkehrung des Vordergrund-Hintergrund-Verhältnisses vor.

Deutlicher wird diese Tendenz im folgenden Film Fancks, *Der heilige Berg*. Das Buch schrieb er, nachdem er mit der Tänzerin und Wygman-Schülerin Leni Riefenstahl zusammengetroffen war. Sie sollte gemeinsam mit Luis Trenker die Hauptrolle spielen. Stützte sich Fanck in *Der Berg des Schicksals* noch auf eine historische Begebenheit, so wird in diesem Film bereits im Vorspann angekündigt, daß es sich keineswegs um die Darstellung vergangenen Geschehens handele, sondern um eine dramatische Dichtung in Bildern aus der Natur.

Der Film beginnt mit dem Tanz Diotimas (Leni Riefenstahl) an das Meer. Die Montage - das Wogen der Wellen und die an den Fels brandenden Fluten sind parallel zu dem bewegten Tanz Diotimas geschnitten - suggeriert eine innere Verbundenheit, eine wesensmäßige Entsprechung zwischen dieser Frau und dem Element des Meeres. Durch Doppelbelichtung wird über das Meer das Bild eines schroffen Felsberges gelegt. Der Zuschauer assoziiert, dies sei eine Vision Diotimas, sie sieht, spürt den Berg. Damit endet das Vorspiel.

Die nächste Sequenz zeigt zwei Männer, die auf einer Felsnadel stehend in die Ferne blicken. Zwischentitel: Zwei Freunde aus den Bergen. Es sind der junge, lebenslustige Vigo und ein schon sehr viel reifer wirkender Mann. Bezeichnenderweise erhält dieser, gespielt von Luis Trenker, keinen Eigennamen, in den Untertiteln wird er immer nur als "der Freund" bezeichnet. Er tritt auf als der Mann der Berge, der Gebirgswelt schlechthin, bewohnt mit seiner Mutter eine Hütte, die exponiert außerhalb des Gebirgsdorfes liegt. Auch im weiteren Verlauf der Handlung nimmt er an keinen gesellschaftlichen Aktivitäten teil, geht nicht zum Skirennen, sondern steigt stattdessen lieber in die Höhen. Auf die Frage Diotimas, was er dort oben suche, antwortet er: "Sich selbst." Der Freund erscheint als das Gegenstück zu Diotima. Während sie die Verkörperung des beweglichen Elements des Meeres, der umspülenden Fluten ist, steht er für das harte Element des Felsens, für das Männliche, Beständige und Starre. Bei einer gemeinsamen Wanderung sagt Diotima bewundernd: "Du bist wie die Natur".

Die zwischen Faszination und tragischer Unvereinbarkeit schwankende Konfrontation dieser beiden Elemente ist die dramaturgische Grundlage des Films: "das Meer werde sich niemals mit dem Fels vermählen", seufzt die Mutter. Wie Diotima in ihrer Vision die geheimnisvolle

Hingezogenheit zu den Bergen spürte, steht der 'Freund' mit zurückgebo- genem Kopf und ahnungsvollem Blick vor dem Plakat, das den Tanz Diotimas im Grand Hotel des Kurortes ankündigt. Zur Gewißheit wird ihm die schicksalhafte Verbundenheit zu Diotima als er ihren Tanz sieht. Vor dem Ende verläßt er den Saal, um in den Bergen Ruhe zu finden. Ohne weitere Unschweife, Liebeswerben etc. wird, nach einem ersten Zusammentreffen der beiden in den Bergen sogleich von Heirat geredet. Der 'Freund' steigt auf die Höhen, den schönsten Berg zu suchen, auf dem ihre mystische Verlobung stattfinden soll.

Doch die beiden können nicht zusammen kommen, denn Vigo, der Freund des Helden, hat sich ebenfalls in Diotima verliebt und macht ihr in jungenhaft-kindlicher Weise den Hof. Seine Affektion ist spontan, nicht von der Tiefe der Liebe seines Freundes. Diotima, als Verkörperung des lebhaften, sich anschmiegenden Elements, muß allen Menschen gleichermaßen ihre Zuneigung erweisen. So ist sie von Vigo und seiner kindlichen Verliebtheit gerührt, doch ihre Zuneigung ist nicht vergleichbar mit dem Ernst ihres Verhältnisses zu dem Freund.

So bleibt die eintretende Katastrophe auf der Ebene der Figuren-Konstellation einem Mißverständnis geschuldet. Der Moment, in dem Vigo seinen Kopf in Diotimas Schoß senkt (Kracauer erkennt hierin das Motiv, das schon in Lupu Picks *Sylvester* auftaucht und für ihn Zeichen der Unreife des Kleinbürgers ist) zeigt, daß dieser kein gleichwertiger Partner für sie sein kann. Der 'Freund', der diese Szene zufällig mitansieht, ohne jedoch Vigo zu erkennen, erlebt einen Schock. Noch in der Nacht muß er in die Berge, überredet Vigo, ihn zu begleiten. Überwältigt von der Eröffnung Vigos, daß er Diotima liebe, stürzt er ihn im Affekt vom Felsband. Sich selbst opfernd bewahrt aber der 'Freund', den am Seil hängenden Erfrierenden die ganze Nacht vor dem Sturz in den Abgrund. Erst am Morgen, als die von Diotima alarmierte Rettungsmannschaft schon nah ist, kommt es zum tragische Ende. Wahnsinnig geworden, das Gesicht von Eis bedeckt, schreitet der 'Freund' auf die aufgehende Sonne zu und stürzt gemeinsam mit dem erfrorenen Freund in die Tiefe. Das Schlußbild zeigt Diotima alleine am Meer, über das der Berg - es handelt sich um den "schönsten Berg", den der 'Freund' zu ihrer Verlobung ausgesucht hatte - geblendet wird. Der Schlußtitel gibt einen Blick auf ihre Zukunft, sie kann jetzt nur noch von der Erinnerung leben.

Eine eher banale Intrige muß erhalten, um die schicksalhafte Unmöglichkeit der Vereinigung unvereinbarer Prinzipien zu erweisen.

Fanck idealisiert einen Typus Mensch, dessen Leben als ein vorbildhaftes und heroisches sich nur in Zusammenhang mit der ihn umgebenden Natur, seinem Lebenselement, vollziehen kann, der sich fernhält von gesellschaftlichen Aktivitäten und ein in sich selbst ruhendes Leben führt, das

geprägt ist durch die Werte Treue und Freundschaft. Nur tiefen, ehrlichen Gefühlen folgt er. Charakteristisch ist hierbei, daß die Protagonisten dieser Haltungen ineins gesetzt werden mit Landschaftstypen, die diese Eigenschaften versinnbildlichen. Das Meer als Allegorie des Weiblichen, Bewegten, der Fels als Sinnbild des Männlichen, Heroischen und Starren. Die unterschiedliche Bewertung von hervorragenden, wunderbaren 'dokumentarischen' Bildern der Hochgebirgslandschaft und gefühlsdräuenden fiktiven Handlungen möchte ich nicht nachvollziehen¹¹. Die Natur steht im Kontext der Filme nicht mehr für sich selbst, sondern für bestimmte, den Menschen zugeschriebenen Eigenschaften, sie oder ihre Schönheit wird nicht dokumentiert. Dies unterstreicht Fanck durch den massiven Einsatz filmischer Mittel. Er gestaltet die Natur "monumental, plakativ" (Fanck). Die Verwendung von Gegenlicht, abgestuften Helligkeitsgraden von Vorderlicht und Schlagschatten, die die Landschaft modellieren, sind charakteristisch für den Aufnahme- und Montagestil. Der Mittelgrund erscheint dadurch häufig ausgeblendet. So sind die Figuren und die Grandiositäten der Natur unmittelbar miteinander konfrontiert. Durch die Wahl der Bildausschnitte, durch Aufnahmen mit langen Brennweiten und eine choreographierende Montage wird der Naturraum selbst dramatisiert, aufgeladen mit Bedeutungen, die sich im Zusammenhang der Handlung entfalten. "Bürgerliche Tugenden und Ideale, auch das bürgerliche Gefühlsleben, werden auf Natur projiziert, gerade wo die Trennung von Stadt und Land konstituierend wird"¹². Der große Erfolg dieser Filme ist gerade auf diese Dramatisierung und bedeutungsvolle Aufladung der Natur zurückzuführen. Die Handlungen alleine wären zu unausgereift und zu lebensfern - ohne phantastisch zu sein - um mit anderen Filmen konkurrieren zu können und gerade der schwindende Publikumszuspruch hatte Fanck zum Spielfilm gezwungen.

Es entsteht ein Komplex von Verflechtungen zwischen Naturraum, den Helden und ideologischen Ballungen. Der Naturraum wird zur Allegorie menschlicher Verhaltensmuster, die durch die Protagonisten vorgeführt werden. Dies sind Reinheit, Unbedingtheit und Standhaftigkeit. Gleichzeitig wird die Natur zum Fluchtraum, zu dem Ort, an dem der erschöpfte, verwirrte Held Kraft schöpfen kann, wo er zu sich selbst findet. Der von Fanck gefeierte Mensch ist mit der Natur verwachsen. Er hat seine Wurzeln dort nicht aufgrund seiner geschichtlichen und sozialen Erfahrungen und der Summe der Erfahrungen des Kollektivs, in dem er aufwächst und lebt. Er ist vielmehr ein monadisches Wesen, das den Kontakt mit der

¹¹ vgl. Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt/M, S.119f und Gottfried Knapp, Im Bann der extremen Landschaften, Süddeutsche Zeitung, 10/11.01.1976

¹² Thomas Brandlmaier, in: Cinegraph, Arnold Fanck El

Gesellschaft meidet, ein Freund und eine Mutter reichen ihm aus, dazu noch der Traum von einer absoluten Liebe. Der Ruhepol dieser Menschen ist die Natur, die, als seine Heimat, jedoch nichts leicht erreichbares, tröstendes und mildes hat. Die dieser Natur entsprechenden Verhaltensweisen stellen gegenüber den Anforderungen, die das gesellschaftliche Leben an ein kompetentes Sozialverhalten stellt eine Reduzierung und Simplifizierung dar. Für sein Beheimatetsein finden sich keine rationalen Gründe, es ist nichts als das Gebanntsein im mystischen Naturerleben. Es ist kein Wunder, daß die Faschisten Fancks Filme problemlos für ihre Zwecke vereinnahmen konnten, paßten sie doch fast bruchlos in ihre Blut und Boden Ideologie. 1933 schreibt Alfred Beierle in der Illustrierten Filmpost: "Arnold Fanck ist der Entdecker des Heroischen in der Natur. ... Und nun verbindet das Weltgefühl, das bei der *deutschen* Tiefe der Wissenschaft in Fanck lebt, die Welt seiner Vorstellung unlösbar mit der Welt des Schöpfers. Fanck, das dichterische Genie noch nie gesehener Naturschönheiten, beantwortet die Schicksalsfragen seiner Menschen nicht in der schwächlichen Sprache der Ästhetik, sondern - ohne jeden Kompromiß - in der einzig lebendigen *Sprache des Blutes*, die auch die Sprache der ewigen Naturgesetze ist."¹³

Erst der Kontakt mit den 'niederen' Regungen des Lebens im Tal, von denen sich der 'Freund' möglichst fernhält, führt zu Konflikten. Das 'naturhafte' Verhalten in seiner Unbedingtheit schließt konsequenterweise auch Katastrophen mit ein. Es wird über Leichen gegangen und auch die

heroische Selbstaufgabe erscheint als notwendig. "Gesellschaftlich Irrationales ist hier auf Natur projiziert. Natur ist nicht mehr primäres Symbol oder sekundäre Metapher, Natur ist die majestätische Kulisse, hinter der sich die Rumpelkammer der bürgerlichen Remythologisierung verbirgt."¹⁴

Demgegenüber stehen die Gäste des Grandhotels als impotente Städter, die verschämt und feige mit den Achseln zucken als sie von Diotima aufgefordert werden, sich an der Rettungsaktion zu beteiligen. Die Entgegensetzung von Stadt und Natur wird in Fancks Filmen zwar nicht leitthematisch aufgegriffen, sie ist jedoch deutlich spürbar. Der Städter ist den Anforderungen eines reinen, klaren Lebens nicht gewachsen, sein Gemeinsinn und seine Opferbereitschaft sind verkümmert, obwohl er in Gemeinschaft lebt, ist er egoistisch.

Steht auf der einen Seite implizit die negative Darstellung des städtischen zivilisierten Lebens, so geht dies nicht zusammen mit einem einfa-

¹³ Illustrierte Film-Post, 9.08.1933

¹⁴ Thomas Brandlmeier, in: Cinegraph, Arnold Fanck E2

chen "Zurück zur Natur", denn das einfache Leben der Gemeinschaft eines Bergdorfes wird nie zum Thema der Filme Fancks. Auch die Helden sind in den meisten Fällen nicht in diesen Dörfern ansässig, sie sind Doktoren, wie der "Alleingänger" in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929, vertont 1935), Dr. Krofft, oder zumindest Wissenschaftler, wie der Wetterwart auf dem MontBlanc in *Stürme über dem MontBlanc*. Auch der "Freund" aus *Der heilige Berg* ist kein einfacher Naturmensch, sondern Student der Naturwissenschaften.¹⁵

Diese Zivilisationskritik, die der Bergfilm leistet, steht in Zusammenhang mit den sich entwickelnden sozialen und weltanschaulichen Bedürfnissen vor allem der bürgerlichen Mittelschichten in der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik um 1924. Der Erfolg der Naturphilosophie des Bergfilms scheint sich vor allem der begeisterten Aufnahme durch das Bildungsbürgertum zu verdanken. Nach Kracauer ist "die Botschaft der Berge... Glaubensbedürfnis vieler Deutscher ob mit oder ohne akademischen Titel, einschließlich eines Teils der Universitätsjugend" gewesen.¹⁶ In diesem Zusammenhang steht auch die wachsende Körperkultur- und Freiluft-Bewegung, deren filmisches Manifest der Ufa-Film *Wege zur Kraft und Schönheit* (1925) von Kaufmann/Prager war. Die in diesen Strömungen sich manifestierende Kritik ist sowohl gegen die Erschütterungen und Verunsicherungen des sozialen Lebens, die die Erfahrungen der Klassenkonflikte und -kämpfe verursacht hatten, als auch gegen die Subsumierung auch dieser Klasse unter den kapitalistischen Verwertungsprozeß gerichtet, die Unterwerfung des gesellschaftlichen Lebens unter ökonomische Prinzipien, wie sie im Amerikanismus im Zuge der Rezeption der Autobiographie Henry Fords Ausdruck fand und von einem Teil der Verfechter der Neuen Sachlichkeit gefordert wurde.¹⁷

Die Hinwendung zur Natur hat eine ihrer Wurzeln in der 'Heimatkunstbewegung' der Jahrhundertwende, jedoch geht bei Fanck die Frontstellung zu der Dekadenz des urbanen gesellschaftlichen Lebens nicht mit Technikfeindlichkeit einher.¹⁸ Technik ist in den Filmen Fancks ab 1929 eine wichtige Komponente. Mit ihrer Hilfe werden die von den Unbilden der Natur Bedrängten gerettet. Ernst Udet, berühmter Flieger der deutschen Luftwaffe im Ersten Weltkrieg und als Kunstflieger überaus populär,

¹⁵ Dies wird im Film nicht deutlich, ist aber der Filmnovelle "Der heilige Berg" zu entnehmen. Sie ist erschienen zusammen mit einer Sammlung von zeitgenössischen Kritiken unter dem Titel: *Das Echo vom heiligen Berg*", herausgegeben von Arnold Fanck, Berlin o. J.

¹⁶ Kracauer, a.a.O. S.120

¹⁷ vgl. Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932* Stuttgart 1975, S.25

¹⁸ vgl. Karlheinz Rossbacher: *Die Provinz, der Bauer und die Heimat*, in: S.130

kommt mit seiner Maschine immer im letzten Augenblick zu Hilfe. In Stürme über dem MontBlanc ist die Wetterkunde Gegenstand der Tätigkeit der Protagonisten, der Telegraph und das Flugzeug sind die Mittel der Kommunikation. Gottfried Knapp schreibt der Technik in diesem Film sogar erotische Qualitäten zu, wenn er das Observatorium, in dem Hella (Leni Riefenstahl) und ihr Vater die Sterne betrachten und die Berichte des Wetterwarte empfangen mit einem Geschlechtsteil im Dunkel vergleicht.¹⁹

Zivilisationskritik und das Bedürfnis nach Klarheit und Überschaubarkeit, gepaart mit einer Mystifizierung der Natur, verdichten sich im Bergfilm zu einer rechtsorientierten, konservativen, "romantischen" Neuen Sachlichkeit.²⁰ Im Mittelpunkt ihrer Kunst sollte "nicht der Großstadtypus stehen, nicht der Chauffeur, sondern der "Wanderertypus, den der Chauffeur am Rande der Großstadt absetzt."²¹ Broder Christiansen, von Lethen als völkischer Republikfeind charakterisiert, entwirft 1929 ein Modell für den Stil der Zukunft, durch den die Schattenseiten des kapitalistischen Fortschritts wirkungsvoller verkleidet werden sollen als durch die reine Feier der 'Modernität'. Dabei soll auf den "rationalen Klang" verzichtet und eine "heroische" und "herbintime" kulturelle Überformung der Gesellschaft garantiert werden.²²

Zweifellos war Fanck an diesen ästhetischen und politischen Diskussionen weder beteiligt noch hat er sie zur Kenntnis genommen. Doch scheinen die Bergfilme geradezu Musterbeispiele für die von konservativen und reaktionären Kräften geforderten Kunstprodukte zu sein. Daß sie vor allem von diesen Kräften begrüßt und gefeiert wurden, die linke Kritik sich zurückhaltend bis ablehnend äußerte nimmt vor diesem Hintergrund nicht Wunder.

In diesen Kontexten - Heimatkunstbewegung, völkische Heimatideologie und konservative, romantische Neue Sachlichkeit - bewegen sich die Bergfilme Fancks.²³ Doch ist Fanck nie einer dieser Strömungen verpflichtet gewesen, er hat sich auch nicht mit solcherlei politischen und äs-

¹⁹ Süddeutsche Zeitung, 10/11.01.1976

²⁰ vgl. Georg Harlaub, zitiert nach Jerzjz Toeplitz, Geschichte des Films, Band 1, München 1973, S.430

²¹ So der konservative Naturphilosoph Graf Hermann von Keyserling, zitiert nach Helmut Lethen, Neue sachlichkeit, S. 2

²² vgl. Broder Christiansen, Das Gesicht unserer Zeit, Buchenbach 1929, S.62

²³ Einschränkung muß festgestellt werden, daß die Skihumoresken nicht in diesen Zusammenhang fallen und deshalb aus der Untersuchung ausgeschlossen wurden.

thetischen Fragestellungen auseinandergesetzt, ist eher der Typ des naiven Praktikers, der den Wert seiner Arbeit am Erfolg bei einem Massenpublikum festmachte. Lassen sich Fancks Bergfilme bruchlos in eine präfaschistische Strömung einpassen, so ist er doch nie Faschist gewesen. Das Angebot eine leitende Stellung in der nationalsozialistischen Filmindustrie einzunehmen, wozu er jedoch in die Partei hätte eintreten müssen, lehnte er ab. Seine folgenden Filme konnte er nur noch unter strenger Aufsicht und ständiger Kontrolle produzieren.

Wird der Bergfilm auch häufig als Vorläufer des Heimatfilms gehandelt, so bestehen doch grundlegende Unterschiede zwischen beiden Genres, die in ganz offensichtlicher Weise mit ihren jeweiligen historischen Entstehungsfeldern korrespondieren. Ist die Blüte des Bergfilmgenres eine Reaktion auf die Folgen der durchgreifenden Umstrukturierung der Lebenszusammenhänge im Sinne des kapitalistischen Verwertungsprozesses, so ist die Entstehung des Heimatfilmgenres nur vor dem Hintergrund der Folgen des verlorenen Krieges und den Erfahrungen der Nachkriegsjahre zu erklären. Analysen zum deutschen Heimatfilm von Hans Deppes *Grün ist die Heide* (1951), über Alfons Stummers *Der Förster vom Silberwald* (1954) bis zu Rudolf Jugerts *Der Meineidbauer* (1956) liegen vor.²⁴

Am Beispiel des unterschiedlichen Blickes beider Genres auf die Natur soll noch einmal ein struktureller Unterschied deutlich gemacht werden.

Im Bergfilm hat die Natur immer etwas zugleich faszinierendes und erschreckendes, Ehrfurcht gebietendes. Die Bergwelt erscheint grandios, unantastbar. Fanck und seine Kameraequipe haben stets versucht das Ergabene der Natur im Film zu gestalten. Natur ist hier nicht das leicht Erreichbare, sondern sie bleibt das Fremde, weshalb dieses Genre auch nicht in amöne Landschaften übertragen werden kann. In Fancks Bergen läßt es sich nicht gemütlich einrichten, sie führen ihr Eigenleben, das denjenigen, die sich dort aufhalten, seine Gesetzmäßigkeiten aufzwingt.

Anders dagegen die Heimatfilme. Hier ist der Blick auf die Natur eher ein touristischer - Claudius Seidl beschreibt die Funktion des Besuchs von Heimatfilmen als die eines Ersatzurlaubes, den sich die verarmte Masse der deutschen Bevölkerung gerade noch leisten konnte. Die Natur wird in möglichst >schönen<, harmonischen Bildern gezeigt. Sie soll nicht abschrecken, schon gar kein Eigenleben führen, sondern als warmer Mutterchoß die geplagten Menschen aufnehmen. Die Landschaft spielt im Hei-

²⁴Bliersbach, Gerhard, *So grün war die Heide...*, Weinheim und Basel 1985

matfilm eine passive Rolle, ist nur hübsche Kulisse. Wenn sie überhaupt gefährdet ist, dann von Wilddieben, Städtern und anderen Vorboten feindlicher Zivilisation. Wirkt Natur im Bergfilm noch als ein souveränes Prinzip, so ist sie im Heimatfilm nur noch vermittelt durch den Blick des Rezipienten anwesend, als ein von Zerstörung bedrohtes Refugium. "Der Blick auf die natur im Heimatfilm ist rückwärts gerichtet. Es geht um die Konservierung einer verklärten Vergangenheit, nicht um die Eroberung der Zukunft."²⁵

Wird das Erhabene der Natur im Bergfilm mystifiziert, ist sie im Heimatfilm zum utopischen locus amoenus domestiziert. Beide Genres leisten es nicht, Heimat in ihrer historischen und sozialen Dimension in realistischer Weise zu thematisieren. Die Produkte beider genres eignen sich aber in hervorragender weise dazu, die Verfassung ihres Entstehungsfeldes zu studieren.

²⁵Seidl, Claudius, S.60

Hanno Möbius

Heimat im nationalsozialistischen Stadtfilm

Der Titel dieses Beitrags muß als eine sehr überraschende, wenn nicht als eine ungläubhafte These erscheinen. Denn: "Heimat" verbindet man traditionellerweise mit dem Land; die Großstadt gilt als Gegensatz des Landes und damit des Heimatbegriffs.

Doch zumindest die Wunschvorstellung: "die Stadt muß Heimat werden" geht notwendig und zwingend aus der nationalsozialistischen Ideologie hervor. Denn gerade sie war es, die sich im Anschluß an die konservative Zivilisations- und Stadtkritik (Oswald Spengler) vehement gegen die bestehende, moderne Stadt ausgesprochen hatte. Für die Nationalsozialisten vor 1933 ist die Großstadt der gesellschaftliche Ort der Zivilisation, der Intellektualität, des "Jüdischen", des Internationalismus, des Amerikanismus. Berlin ist für sie der Städtename für diese sogenannte Entartung. Berlin ist für sie nicht nur die Verdichtung und Kulmination einer verhängnisvollen Entwicklung, diese Stadt bildet in ihrem damaligen Zustand den unversöhnbaren Gegensatz zum heilen Ländlichen der Provinz.¹ Tatsächlich gab und gibt es den Gegensatz von Stadt und Land/Provinz in ökonomischer, administrativer, sozialer und kultureller Hinsicht; nur die spezifische Sicht des Gegensatzes und seine Bewertung durch die Nationalsozialisten steht hier in Frage. Sie fordert von ihnen eine *politische* Lösung des gesellschaftlichen Gegensatzes im Sinne von Carl Schmitt.

Nach der Machtübernahme 1933 muß folgerichtig der Versuch unternommen werden, die "Entartung" der "Systemzeit" zu überwinden, und damit auch, Stadt und Land zu harmonisieren. Berlin und die modernen Teile der anderen Großstädte mußten wieder "deutsch" werden,² die Städte wieder zur "Heimat" werden. Diese Aufgabenstellung bestand sowohl für die nationalsozialistische "Revolution" von Staat und Gesellschaft, als auch für deren mediale Vermittlung. Sie ist damit für den Stadtfilm im III. Reich mindestens eine Forderung, wenn nicht gar eine Verpflichtung.

¹Vgl. Jochen Meyer, Berlin-Provinz. Literarische Kontroversen um 1930. Marbacher Magazin 35 (1985).

²"Berlin wird deutsch", so heißt bereits 1933 ein "Rechenschaftsbericht" über die "Erneuerung der Kommunalverwaltung" (Erich Berger).

"Stadt als Heimat" ist eine Zielvorstellung, die im Rahmen des Nationalsozialismus zu einer Propagandaformel wird. In den Filmen des Dritten Reiches, und seien sie noch so unpolitisch gemeint, wird "Stadt als Heimat" zu einem politischen Programm. Diese Erwägung sollte skeptisch machen gegenüber dem vermeintlich unpolitischen Film des Dritten Reiches, wie er, als Gegensatz zu den eindeutigen Propagandawerken, allzu pauschalisierend behauptet worden ist³. Manche der zunächst unpolitisch erscheinenden Filme müssen als politische erkannt werden.⁴ Auch ein neuer Blick auf nationalsozialistische Filmemacher wie Wolfgang Liebeneiner, die im Nachkriegsdeutschland erfolgreich weiter "unpolitische Filme" gemacht haben, scheint angebracht.

Eine angemessene Würdigung der Filme aus dem III. Reich erfordert zunächst die Überwindung der irreführenden und schematischen Gegenüberstellung von Propagandastreifen und "unpolitischen" Filmen, weil oft das zunächst unpolitisch Erscheinende seine Funktion im politischen Gesamtzusammenhang erfüllt hat. In einem Staat, in der "auch die gute Laune als kriegswichtig" erwünscht galt, so Goebbels⁵, waren viele gesellschaftliche Bereiche in der Gefahr, in den Strudel des Politischen hineingezogen zu werden. Andererseits wird von der Analyse gefordert, die gesellschaftliche - und bei dem Thema Stadtfilm: besonders die kulturelle - Entwicklung in ihrer relativen Eigendynamik wahrzunehmen, wie sie eindrucksvoll von Hans-Dieter Schäfer beschrieben worden ist.⁶ Sie muß, darüber hinaus, theoretisch noch reflektierter in ihrer partiellen Abhängigkeit und Auseinandersetzung mit Staat und Partei als Rahmenbedingung jeweils bedacht werden, um die einzelnen Filme zu orten.

Grundsätzlich entsteht hier die Frage, ob die nationalsozialistischen Filmemacher (die sogenannten "Spielleiter") nicht das spezifisch

³Siehe z.B. Arthur Rabenalt, Film im Zwielicht. Hildesheim - New York, 2. Aufl. 1978.

⁴Rechtfertigungsaufsätze etwa zu Liebeneiner, einem der prominentesten Regisseure des III. Reiches, wie der von Kurt Joachim Fischer (Auf eigenwilligen Wegen: Wolfgang Liebeneiner. In Film und Frau 1958, 10 (7), S.110 ff) sind gezwungen, derartige Probleme nicht zu sehen. Der in dem Zusammenhang "Heimat im Stadtfilm" wichtigste Film der nationalsozialistischen Zeit, *Großstadtmelodie* von Wolfgang Liebeneiner, wird in der bisherigen, grundlegenden Geschichte des Films im Dritten Reich nicht erwähnt. Francis Courtade/Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich. München 1975. Auch Karsten Witte diskutiert ihn nur am Rand: Karsten Witte, Die Wirkgewalt der Bilder. Zum Beispiel Wolfgang Liebeneiner, in: Filme Nr.8 (1981), S.24 ff.

⁵Goebbels am 1.3.1942. Zitiert nach: Courtade /Cadars, S.222.

⁶Hans-Dieter Schäfer, Das gesplattene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. München 1981

"Städtische" zerstören würden, wenn sie die Stadt als Heimat zeigen könnten. Daß es, mit anderen Worten, keinen genuin nationalsozialistischen Stadtfilm *geben kann*. Dagegen läßt sich fragen: was ist das spezifisch Städtische? In den Stadtfilmen wird uns immer nur ein Bild des Städtischen vermittelt und auch wir haben ein - übrigens individuell verschiedenartiges - Bild des Städtischen. Der ästhetisierende, genauer: neu-sachliche Schnitt im Ruttmann-Film *Berlin - die Sinfonie einer Großstadt* vermittelt beispielsweise eine ästhetisierte Vorstellung der Stadt, die artifiziel ist, so wie der nationalsozialistische Stadtfilm mit seiner dagegen eher traditionellen Erzählstruktur künstlich ist. Beide Filmsprachen rufen in uns verschiedenartige *Vorstellungen* von der Stadt als Erfahrungsraum hervor, sie bewirken verschiedene Erkenntnisse und aktivieren unterschiedliche Emotionen. Entscheidend ist zunächst die Feststellung, daß sie jeweils *etwas anderes* zeigen. Die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug ist damit noch gar nicht gestellt, sie muß sich anschließen.

Im Blick auf den nationalsozialistischen Stadtfilm läßt sich fragen

1. Wie werden die Bilder ästhetisch produziert? Welche Implikationen hat diese Filmästhetik? Welches Urteil können wir formulieren?
2. Wie stehen die neuen Bilder der Stadt zu den Entwicklungstendenzen der realen Stadt?

Zuvor gilt es, kurz an die realen Veränderungen der deutschen Großstadt nach 1933 zu erinnern, um den Ausgangspunkt der Stadtfilme zu bedenken. Der Angriff der Nationalsozialisten auf die moderne Stadt richtet sich vor allem und gezielt gegen die marxistische Arbeiterbewegung und den jüdischen Bevölkerungsanteil. Tatsächlich war die Arbeiterbewegung als Folge der Industrialisierung entscheidend für die moderne Großstadt, waren die Juden, mit ihren traditionell eingeschränkten Berufschancen auf die Stadt verwiesen, besonders in den intellektuellen Berufen mitentscheidend für die Großstadt. Das Schicksal der jüdischen Bevölkerung ist bekannt; die Auswirkung ihrer Vertreibung und Ermordung auf den Charakter der Städte (und des Landes) waren gewollt. Die Arbeiterbewegung hingegen konnte man nicht einfach vernichten, weil sie als soziale Struktur zu sehr Teil der Arbeiterbevölkerung war. Auch die Nationalsozialisten wollten die industrielle Stadt und die industrielle Zukunft und damit notwendigerweise auch eine Arbeiterbevölkerung. Im Blick auf die Arbeiterbewegung konnte es deshalb nur darum gehen, die marxistische Arbeiterbewegung zu bekämpfen und sie durch die Ideologie der Volksgemeinschaft in den nationalsozialistischen Staat zu integrieren. In der propagandistischen Aufgabenstellung gibt es hier eine Verbindung von Stadtfilm und antimarxistischem Agitationsfilm. Der Film *Hitlerjunge Quex* von Hans Steinhoff (1933) erfüllt diese Doppelfunktion. Bevor er, in Hinblick auf

Heimat, näher vorgestellt wird, sind zwei einschränkende Bemerkungen zum weiteren Gang der Ausführungen nötig.

1. Obgleich die jüdische Bevölkerungsgruppe für die Dekadenz der modernen Stadt mitverantwortlich gemacht wurde, soll der antisemitische Film hier nicht untersucht werden. Er konzentriert sich nicht auf die Stadt als Handlungsort und muß das Thema einer gesonderten Untersuchung sein.

2. Die von nationalsozialistischen Architekten (besonders Speer) zwar gigantisch geplante, aber nur in kleinen Ansätzen verwirklichte, im eigentlichen Sinn "nationalsozialistische Stadt" ist hier nur andeutungsweise thematisiert. Von ihr gibt es nur Trickfilme mit Modellbauten, keine Spielfilme (die ja mit Studiobauten hätten realisiert werden können). Die gigantischen Neubaupläne sahen im übrigen den Abriß riesiger großstädtischer Wohnbezirke vor.⁷ An ihre Stelle wären sowohl in der Stadt (das bekannteste Beispiel ist Berlin) als auch auf dem Lande (Parteischule am Chiemsee) gleichermaßen disproportionale Betonbauten entstanden.

Hitlerjunge Quex trifft strategisch den Nerv des skizzierten Zusammenhangs von Stadtproblem und antimarxistischer Agitation. Entsprechend groß wurde er herausgestellt und mit einer Ansprache des "Reichsjugendführers" uraufgeführt.⁸

Der Film stellt einer moralisch zweifelhaften Jugendgruppe ("Kommune") eine ordentliche, "positive" (Hitlerjugend) gegenüber. Die Hauptperson entscheidet sich für die nationalsozialistische Jugendgruppe, wird aber bei einem Überfall der Kommunisten niedergeschossen und stirbt. Schauplatz ist zur Hauptsache ein Berliner Arbeiterviertel.

Der Film orientiert sich in seinen Stadtsequenzen geschickt an den sozial-dokumentarischen "Zille-Filmen" der Weimarer Zeit, etwa an Gerhard Lamprechts *Die Verrufenen* (1925), *Die Unehelichen* (1926/27) oder Piel Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929). Diese Zille-Filme wurden (zu Recht) der linken Arbeiterbewegung zugeordnet; ihr Milieu und ihre Darstellungsformen kennzeichnen in *Hitlerjunge Quex* die Erfahrungswelt der "Kommune". Die Gegenwelt der Hitlerjugend ist nicht städtisch geprägt. Ihre Kraft bezieht sie entscheidend einmal aus der Natur (Aus-

⁷Speer berichtet von einer Äußerung Hitlers, Ende November 1944: "Für unseren neuen Bauplan hätten Sie allein in Berlin achtzigtausend Häuser abreißen müssen. Leider haben die Engländer diese Arbeiten nicht genau nach Ihren Plänen durchgeführt. Aber immerhin ist ein Anfang gemacht!" Albert Speer, Spandauer Tagebücher. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1975, S. 309

⁸Siehe im einzelnen: Gerd Albrecht, *Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend. Arbeitsmaterialien zum nationalsozialistischen Propagandafilm*. Frankfurt, Deutsches Institut für Filmkunde 1983.

flüge in den Wald, an den See, Erlebnis des Lagerfeuers), zum anderen aus der vom "Führer" verordneten Disziplin, Sauberkeit u.s.w. Noch prägt der traditionelle Gegensatz von Stadt und Natur/Land diesen propagandistischen Film. Aber es ist klar, daß die traditionellen Stadtbereiche und ihre filmische, sozial-dokumentarische Ästhetik für den Nationalsozialismus der Vergangenheit angehören, politisch erledigt werden. Die Gegenwelt der Nazis findet filmisch erst in Ansätzen Gestalt. Die Gruppe der Hitlerjugend agiert zwar in der Stadt; ihr Handeln und ihre Zukunftsgewißheit muß sich ästhetisch aber gleichzeitig von den traditionellen Zille-Filmen befreien. Das gelingt durch ein Ausweichen: Die ideologisch entscheidende Szene des Films findet in einer Parkanlage statt. Der Park ist Teil der Stadt und zugleich eine Insel der Natur in der Stadt, wenn auch einer gestalteten Natur. Der Park als Motiv ist strukturell der geeignete Ort für die Botschaft. Nachdem der kommunistische Vater des Quex seine proletarische Lebensgeschichte erzählt hat, kommt es mit dem HJ-Führer zu folgendem Dialog:

Vater: (der Vater spricht leichten Dialekt) Wo wär ick also schon hingehörn, zu meinen Klassengenossen gehör ick. Und wo ick hingehöre, da gehört auch der Junge hin.

HJ-Führer: Zu Ihren Klassengenossen? Zur Internationale, wollen Sie sagen, was?

Vater: Jawohl, zur Internationale.

HJ-Führer: Wo sind Sie denn geboren?

Vater: Das war in Berlin.

HJ-Führer: Wo liegt denn das?

Vater: An de Spree.

HJ-Führer: An der Spree, jawohl. Aber wo? In welchem Land?

Vater: Mensch, in Deutschland natürlich.

HJ-Führer: In Deutschland, jawohl, in *unserem* Deutschland. Das überlegen Sie sich mal.

Der Park als städtischer Ort symbolisiert die gewollte Re-Naturalisierung der zivilisatorischen Vorstellungswelt, wie sie für die Arbeiterbewegung typisch war. Das Arbeiterviertel des Vaters mit seinem künstlichen Verkehrsnetz wird überboten von der übergeordneten geographischen Lage der Stadt am natürlichen Flußlauf. Das geographische Faktum ist unbestreitbar. Problematisch ist die Wichtigkeit und die Bewertung dieser Stadtlage. Die Betonung ihrer geographisch-natürlichen Situation zielt auf eine Rückbindung Deutschlands auf Natur. Der Begriff Deutschland soll die selbstverständliche Orientierung sein, nicht im Geographischen, versteht sich, sondern im Politischen. Für eine neue Ästhetik des Stadtfilms bringt dieser jedoch Ansatz kaum Gewinn. Die Frage bleibt offen: Wie

können die bebauten Zonen der Stadt, wie kann der Verkehr, wie kann die Technik auf eine neue, der nationalsozialistischen Ideologie entsprechenden Weise gezeigt werden?

Eine kurze Erörterung des Genres Stadtfilm zeigt die prinzipiellen Bedingungen und Möglichkeiten. Für das Genre ist es entscheidend, daß es aus dem Dokumentarischen lebt. Das gilt auch für Aufnahmen von einer Modellstadt im Studio, denn sie orientieren sich (mit Ausnahme der subjektiv-expressiven Filme sowie der Science Fiction) an dem Erscheinungsbild der Stadt. Es wird uns in diesen Filmen eine Stadt gezeigt, wie sie sein könnte. Genauer: Wie sie, durch die filmische Konzeption, mit Hilfe der Kamera, des Schnitts u.s.w., zwar zum Artefakt einer Bild- und Erfahrungswelt wird, aber vom Zuschauer als möglich angenommen werden muß. Die Spannbreite reicht vom beiläufigen, gleichwohl gewollten Hintergrund bei Außenaufnahmen bis zur Thematisierung der Stadt im Dokumentarfilm bzw. bis zur problemhaften Darstellung des Einzelnen in seinem Verhältnis zur Stadt. Typisch für das Genre sind Mischformen zwischen Dokumentar- und Spielfilm.

Die Geschichte des Stadtfilms bis 1933 kulminiert in der neusachlichen Kamera- und Schnitt-Technik des Ruttmann-Films *Berlin - die Sinfonie einer Großstadt* (1929), der mit seinen schnellen und sich überkreuzenden Schnitten von Verkehrsbildern die Erfahrung von Tempo und Beschleunigung visualisiert. Die Großstadtheftik wird überdreht bis zur Groteske in Ernst Laemmles *Der Teufelsreporter* (1929). Das Tempo bleibt auch in Bildern der Ruhe, vor allem in Robert Siodmaks *Menschen am Sonntag* (1929) präsent, weil die Ruhe (des Sonntags) durch die Rahmenhandlung als Kontrast zum Alltag erscheint. Die Erfahrung und filmische Darstellung von Hektik wird nach 1933 durch die filmische Präsentation einer befriedeten Stadt abgelöst. Die Rekapitulationen von Stadt in einführenden Schnittfolgen geben nunmehr das Bild einer betriebsamen, von der Hektik aber erlösten Stadt (z.B. Wolfgang Liebeneiner, *Großstadtmelodie*, 1943).

Verstärkt wird in diesen Filmen nun die Bedeutung der Ordnungsmacht. In den Stadtfilmen der Weimarer Republik war die Polizei in der Regel kaum in der Lage, die Ordnung wirksam aufrecht zu erhalten. In den Filmen wird sie im allgemeinen, besonders aber in der Weltwirtschaftskrise, als unfähig dargestellt. Wenn Polizisten ihre Aufgabe erfüllen, so sind sie doch durch Versuchungen verunsichert (*Asphalt* von Joe May, 1929). Nach 1933 hat die Polizei filmisch den Verkehr in der Gewalt, mehr noch: sie trägt zur Vermenschlichung der Stadt bei. Prototyp ist der Polizist, der den Verkehr anhält, um ein Schulkind über die Straße zu geleiten. (Problematischerweise schon bei Fritz Langs "M", (1931), dann vor allem in Wolfgang Liebeneiners *Großstadtmelodie* (1943) und Leo de Laforgues *Sinfonie einer Weltstadt* (1943)). Durch (filmische) Verkehrsberuhigung und freundliche

Polizisten entstehen Zonen der Ruhe mitten im Zentrum, nicht nur an der Peripherie und am frühen Morgen und späten Abend (*Berlin-Sinfonie einer Großstadt*) oder am Sonntag (*Menschen am Sonntag*). Das hastige Gehen wird durch geruhsamere Bewegung ersetzt und ermöglicht damit den filmischen Akteuren eine ruhige Betrachtung der Straße, eine größere Überschaubarkeit. Nicht mehr nur der Park und vergleichbare Orte des Rückzugs, wie in der Weimarer Republik und noch im Jahre 1933, sondern das größte damalige Verkehrszentrum, der Potsdamer Platz in Berlin, wird zum Schauplatz einer idyllisierten Handlung: *Das Veilchen vom Potsdamer Platz* (J.A. Hübler-Kahla, 1936). Die Verniedlichung spricht sich bereits im Namen der Hauptperson aus: Die Blumenverkäuferin heißt Mariechen Bindedraht. Die filmische Zurückdrängung der Großstadt und die idyllisierende Handlung⁹ sind zwar mit der nationalsozialistischen Stadtauffassung vereinbar, mögen "Heimat" signalisieren. Eine auch nur in Ansätzen erkennbare, neue nationalsozialistische Ästhetik des Stadtfilms begründet dieser Streifen nicht.¹⁰

Die Tendenz zur filmischen Präsentation einer beruhigten und überschaubar gewordenen Stadt erfüllt sich in Leo de Laforgues *Sinfonie einer Weltstadt*. Schon im Titel ist die Auseinandersetzung mit dem Ruttmann-Film deutlich formuliert. Der Kameramann Laforgue¹¹ hatte das Material dieses abendfüllenden Dokumentarfilms allein und bei Gelegenheit seit 1936 gedreht und geschnitten, war jedoch aus nicht deutlichen Gründen 1943 an der Filmzensur gescheitert.¹² Erst 1950 wurde der Film, bereichert mit Kompilationen unter anderem aus den Filmen *Die letzte Droschke*, *Unter den Brücken* und *Großstadtmelodie* und mit einem Kommentar, uraufgeführt. Die Zerstörung der realen Stadt machte nun aber einen neuen Titel erforderlich: *Berlin - wie es war*. (Der Film ist seit 1987 wieder im Verleih.)

*Berlin - wie es war*¹³ bleibt im Nachvollzug eines Tagesablaufs, in einzelnen Motiven (z.B. Reihung sich öffnender Türen), in einzelnen neu-

⁹Vgl. im einzelnen: Uta Berg-Ganschow, Berlin. Außen und innen. 53 Filme aus 90 Tagen. Berlin 1984, S. 97f.

¹⁰Eine Übersicht weiterer belangloser Streifen mit trivialisierender Stadtdarstellung gibt Boguslaw Drewniak. Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987, S.214 ff.

¹¹Frühere, kleinere Filme von Laforgue referiert Drewniak als Vorarbeiten zum "Sinfonie"-Film. Drewniak, S.220

¹²Kraft Wetzels, Peter Hagemann, Zensur. Verbotene deutsche Filme 1933-45. Berlin 1978, S. 126f.

¹³Die Fassung von 1943 ist verlorengegangen.

sachlichen Anschlüssen (z.B. Baum/Schornstein) Ruttmanns Film verpflichtet, vermittelt aber insgesamt ein anderes Bild der Stadt. Das entscheidende Mittel dazu ist - neben einer besonderen, ideologiekonformen Bearbeitung der Realität durch Auswahl der Motive - eine ausgebaute Kontrastmontage. Sind schon die verwendeten Verkehrssequenzen vergleichsweise ruhig, so werden sie zudem mit hartem Schnitt durch Naturbilder relativiert und so in einer höheren Einheit aufgehoben: Himmel und Erde einerseits, bebaute Stadt und Parks, Zoo, Naturzonen vor der Stadt andererseits. Die Vielfalt der Stadt wird bildhaft zu Elementen dieser "Sinfonie". Sie zeichnet sich mittels der Motivauswahl (zum Beispiel bei Märkten) durch Reichtum und Fülle aus. Eingelagert sind viele volkstümliche Genreszenen und Bilder mit dem Motiv der Arbeit. Bezeichnenderweise wird jedoch nur handwerkliche Arbeit gezeigt, die außerdem gerade für eine Pause unterbrochen wird. Die ausgestellte Besinnlichkeit der Pausen und die Genreszenen können mit Heimat konnotiert werden, fordern aber als Preis die Zurückdrängung des spezifisch Modernen. Nur durch die rasanten U- und S-Bahn-Bilder entsteht überhaupt der Charakter einer modernen Stadt.

Laforgue war verantwortlich für die Außenaufnahmen zu *Liebeneiners Großstadtmelodie* (1943). Dieser Film ist der Höhepunkt des an der realen Stadt orientierten Filmschaffens im Dritten Reich. Die Handlung führt eine Pressefotografin, die durch Zufall ein aktuelles Foto liefern kann, aus der bayerischen Provinz nach Berlin. Sie schlägt sich mit wechselndem Glück durch und wird schließlich zu einer berühmten Fotografin. Der Film ist zwischen die Pole Provinz und Stadt/Berlin gespannt, entwickelt aber mit der Fotografin zusätzlich und entscheidend ein ästhetisches Problembewußtsein angesichts der Stadt. Es wird auf zwei Ebenen thematisiert: Auf der des Gegensatzes von männlich und weiblich, sowie der der fotografischen Bildästhetik.

Der Gegensatz Provinz - Stadt wird in diesem Film in seinen sozialen und ästhetischen Dimensionen breit entwickelt: Im Habitus der Menschen, im Gegensatz von ländlicher Beschaulichkeit und großstädtischem Verkehr, in der Erfahrung von Masse in der Großstadt. Die dämonisierende Bewertung der Stadt als Versuchung jedoch unterbleibt. Statt dessen ist sie der Ort, der den beruflichen Erfolg der Fotografin ermöglicht. Im Gegensatz dazu hatte z. B. Max Ophüls 1932 in dem Musikfilm *Die verliebte Firma* ein Filmteam gezeigt, das an dem bayerischen Drehort eine Postangestellte als Ersatz für die Hauptdarstellerin verpflichtet. Nachdem es sich diese anders überlegt und die Rolle doch übernehmen will, wird von der Berliner Filmfirma im Beisein aller Betroffenen entschieden, daß die Angestellte an ihr Postamt in der Provinz zurückkehren soll. Auf der Fahrt dorthin er-

wartet sie das Glück in Gestalt des Chefs der Filmfirma. Er will sie heiraten.

Während die Postangestellte in der *Verliebten Firma* sowohl als Provinzlerin als auch als Frau Spielball ist - und der Film im übrigen das Bewußtsein vom Stadt-Land-Gegensatz filmisch in trivialer Weise verschärft - setzt sich in der *Großstadtmelodie* eine Provinzlerin mit Selbstbewußtsein und allen Widerständen zum Trotz gegen den männlich dominierten Fotomarkt durch. Die Emanzipation der Provinz und die Emanzipation einer Frau im nationalsozialistischen Film? Sicher wird die Provinz aufgewertet: ihre Vertreterin behauptet sich in der Stadt und diese ist in ihrer Leistungsfähigkeit auch auf die Provinzlerin angewiesen. Das Verhältnis Land/Stadt klärt sich im weiteren in einer spezifisch nationalsozialistischen Ideologie. Und die Fotografin als emanzipierte Frau? Es wäre kurzschlüssig, das Bild der Frau im Nationalsozialismus von der Propaganda des Staates und der Partei als real zu übernehmen. Die wirkliche Lage der Frauen war viel differenzierter als die öffentlichen Verlautbarungen.¹⁴ Und die Geschichte der Frauenbewegung im Nationalsozialismus verzeichnet bis 1937 eine oppositionelle Frauengruppe mit einer Zeitschrift, die ein emanzipatorisches Programm im Rahmen des Nationalsozialismus vertrat.¹⁵ Sie ging davon aus, daß die germanische Frau "als Kampfgefährtin des Mannes" das gleiche heldische Ideal verkörpert, "ebenbürtig und gleichberechtigt" sei.¹⁶ Ganz aus der Öffentlichkeit verschwunden sind "emanzipatorische" Inhalte auch 1943 noch nicht.

Für das Problem "Heimat im Stadtfilm" ist nun entscheidend, daß in der *Großstadtmelodie* die Bedingungen für eine filmästhetische Darstellung von Heimat am Medium der Fotografie vorgeführt werden. Das gleiche Problem, das sich der Fotografin im Film stellt: Stadt als Heimat zu zeigen, stellt sich auch dem Filmregisseur. Nur eine grundsätzliche Diskussion der filmischen Möglichkeiten von Stadt und Heimat konnte aus der bisherigen Sackgasse herausführen: Weder die Ausblendung der großstädtischen Modernität noch die triviale Idyllisierung konnte eine befriedigende Lösung sein, die moderne Großstadt als Heimat zu zeigen. Seit Jahrzehnten und bis heute wird an der Fotografie als Filmthema

¹⁴Dörthe Winkler, Frauenarbeit versus Frauenideologie. Probleme der weiblichen Erwerbstätigkeit in Deutschland 1930 - 1945. In: Archiv für Sozialgeschichte XVII (1977) S. 99ff.

¹⁵Christine Wittrock, Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der 20er Jahre. Frankfurt am Main 1983, S. 169ff.

¹⁶ebd., S.179. Das Urteil von Wittrock erscheint überzeugend: "In der Haltung dieser oppositionellen Frauen wird deutlich, wie wenig faschistische Ideologie notwendig mit einem patriarchalen Frauenbild verknüpft sein muß."(ebd., S.173)

beispielhaft und stellvertretend der Film selbst diskutiert, werden filmästhetische Fragen und solche der Filmproduktion erörtert. 1943 kann Liebeneiner auf ein, im deutschen Film bereits entfaltetes Motiv aufbauen. In Lamprechts *Verrufenen* (1925) wird das Thema "Fotografie" noch undeutlich mit Wahrheitsfindung verbunden. In Siodmaks *Menschen am Sonntag* (1929) werden sowohl gezeichnete Postkarten als auch Fotos mit der filmischen Bildwirklichkeit verglichen, ohne daß diese selbst in Frage gestellt wird. In Volker von Collandes Film *Zwei in einer großen Stadt* (1941) tritt bereits eine selbständige Fotografin auf. Unabhängig von ihr macht der Film eine wichtige Beobachtung zur Wahrnehmung und damit zur Ästhetik der Stadtdarstellung. Die Verliebten erleben die Stadt ganz anders als sonst, "romantisch". Sie verstärken dieses Gefühl, indem sie mit einer (unzeitgemäßen) Droschke in einen Park fahren. Zudem ist es ein ruhiger Sonntag, wie in Siodmaks *Menschen am Sonntag*. Unter diesen Bedingungen wird die Stadt (Berlin) zur Heimat der Verliebten. Das einfache, filmisch vorgeführte Erstaunen über die Differenz von subjektiver Wahrnehmung und Momentaufnahme in *Menschen am Sonntag* wird in Collandes Film teilweise aufgeklärt durch den Hinweis auf die Stimmung als Voraussetzung der Stadtwahrnehmung: Der Regisseur macht sich die Perspektive der Verliebten für die Stadtdarstellung zu nutze.

Liebeneiner bringt das Motiv der Fotografin (*Zwei in einer großen Stadt*) mit dem Problem der Bildästhetik (*Menschen am Sonntag*) zusammen. In Konkurrenz zu ihren männlichen Kollegen soll die Hauptdarstellerin das Sechs-Tage-Rennen fotografieren. Während sich die Fotografen nur für das Finish, also den Wettkampf interessieren, nimmt die Fotografin die atmosphärischen Bilder von der Halle und ihren Besuchern auf. Unzweifelhaft wird hier nicht nur die fotografische Sicht einer Außenseiterin und Provinzlerin thematisiert, sondern auch die Möglichkeit einer "weiblichen Ästhetik".

Ganz entgegengesetzt verhält sich die Fotografin nach Kriegsbeginn. Jetzt sind ihre Stadtbilder von harten Linien, von klaren Licht- und Schattenverhältnissen geprägt, haben sie jede Weichheit und Gefälligkeit verloren. Bilder von den Straßen und Häusern, vom Fußball, vom Theater, von Furtwängler als Dirigenten werden gleichermaßen militarisiert. Nur zwei Motive haben einen direkten militärischen Bezug: Goebbels im Sportpalast und Flugzeugstaffeln am Himmel. Die Totalität des Krieges, von der Erde bis zum Himmel, erfaßt ästhetisch auch die zivilen Motive. Bevorzugtes Mittel ihrer Militarisierung ist die Strukturierung ihrer Bilder durch eine Mittelachse. Der militärische Blick als Basis dieser Filmsprache unterwirft sich nun auch den weiblichen Blick: Angesichts des Krieges, um es in der Sprache der Ideologie zu sagen, sind männliche und weibliche "Volksgegnossen" gleich. Die Kälte dieser Bilderwelt muß jegliche Darstellung der

Stadt als Heimat während des Krieges unmöglich machen (wie ja auch real das fraglos "heimatliche Gefühl" im Kriegszustand verlorengeht). Kann nun die weibliche Ästhetik der Fotografin die Stadt in der Friedenszeit als Heimat zeigen?

Zunächst visualisiert sie, wie schon erwähnt, den tradierten Gegensatz von Provinz und Berlin in zum Teil subtilen Beobachtungen. Das zweite Konstrukt der Stadtdarstellung ist die Kreislauftheorie, gleichfalls eine tradierte, auch im Film aufgegriffene Idee der Stadt. In der *Großstadtmelodie* stammt sie nicht von ihr, sondern von einem Begleiter: "... Das Herz schlägt, die Lungen atmen. Aber wir merken es nicht, wir träumen höchstens ... Tja, so schläft noch die Großstadt und träumt und in ihrem Innern kreist ihr Blut und das Leben geht weiter." Diese Stadtvorstellung eignet sich für die Aufreihung verschiedenster Motive. Sie konstruiert zwar bereits eine Einheit, die aber relativ isoliert von der gesellschaftlichen und politischen Umwelt existieren kann: Berlin ist hierin noch nicht mit dem Reich zu einer Einheit verschmolzen.

Die entscheidende, auf die Stadt bezogene Botschaft des Films wird von der Fotografin - und nur von ihr - verkündet. "Überhaupt die Berliner, hier gibt es so viele verschiedene Stadtteile und Menschen. Es ist eigentlich gar keine Stadt, mehr wie ein Land mit Provinzen und Völkerschaften und ganz verschiedenen Arten von Menschen." Die Fotografin erhält den Auftrag, zum 700. Jahrestag der Stadtgründung (1937) die Bilder für den Jubiläumsband zu liefern. Es soll ein Buch werden "über das Land Berlin, über seine Landschaften, Völkerschaften, Stimmungen und Gesichter und vor allem über die Berliner, dieses unerforschte Volk." Berlin als Land mit seinen Provinzen und Völkerschaften ist das Konstrukt, das die von der nationalsozialistischen Ideologie geforderte Einheit von Stadt und Reich verbürgen kann. Berlin ist damit keine Stadt im bisherigen (diskreditierten) Verständnis mehr: Berlin ist von den deutschen "Stämmen" besiedelt worden, die nun das "Volk der Berliner" bilden. So gesehen ist die Stadt ein Abbild des Reiches im kleineren Maßstab. Die Deutschen aus den Provinzen können sich in Berlin repräsentiert sehen: Berlin faßt das Reich in einem räumlich verkleinerten Modell zusammen. Walter Benjamin beschreibt die Stadt zur Zeit der Weimarer Republik als eine "Großstadt, in der seit langem alle deutschen Stämme, seit kurzem alle europäischen Nationen einander treffen..."¹⁷ - eine Vorstellung zunächst der räumlichen Repräsentanz, deren Internationalität 1933 einen entscheidenden Bruch bekommen wird. Wichtig für die Stadt und dies im Gegensatz zum Land, ist nach

¹⁷Walter Benjamin, "Wat hier jelaucht wird, det lache ick", in: Gesammelte Schriften Bd. IV,1. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt/M.1972, S.537

Benjamin jedoch der zeitliche Aspekt: Berlin ist der Ort, wo deutsche Stämme und europäische Nationen "sich vermischen und mit steigender Umdrehungsgeschwindigkeit aneinander sich abschleifen."¹⁸ Benjamins sprachliches Bild erinnert an die Spirale auf der rotierenden Scheibe, die durch die Geschwindigkeit zum Strudel wird: Sie symbolisiert in den Stadtfilmen vor 1933 den großstädtischen Wirbel. Die Beruhigung im Film nach 1933 verbannt dieses Bild und kehrt räumliche Darstellungselemente wieder stärker in den Vordergrund.

Die Fotografin aus Bayern bringt ihre Botschaft nach Berlin: Durch sie, die *Provinzlerin*, kommt die *Stadt* zu dem Verständnis ihrer "richtigen" Struktur und Rolle. Das Bewußtsein der Fotografin wird zur ideologischen Grundlage des Jubiläumsbandes und damit des städtischen Selbstverständnisses. Die Fotografin wird mit ihrer Botschaft zur Stifterin eines "wahren" Berlin-Verständnisses. Sie wird zur Berolina, der Allegorie von Berlin, die hier von der Versteinerung ihres Denkmals befreit wird und lebendig unter die Mitbewohner tritt. Zum Berliner, so hieß es an anderer Stelle im Film, wird man nicht geboren (wie etwa im bayerischen Heimatort), sondern man wird es. Dieses, im übrigen ortsübliche, eigentlich fremdenfreundliche Selbstverständnis, wird hier zur Abschließung der Stadt und des Reiches umgepolt. Im Kontext des Films ist jedem Zuschauer bewußt, daß die neue Einheit von Stadt und Reich nur Deutsche umfassen soll, und von diesen nicht die Berliner Juden, marxistische und andere Gegner des Systems, Homosexuelle u.s.w.

Visualisierbar allerdings ist diese Konstruktion (wie auch die des Blutkreislaufs) nur insoweit, als sich ihr ein Bildmaterial zuordnen läßt. Der Fotoband, den die Fotografin im Film präsentiert, bleibt jedoch verdächtig im Hintergrund. Während die Stadtfotos der Kriegszeit die ganze Leinwand einnehmen, sind jene aus den Friedensjahren auf einer Stellwand im Bildhintergrund angebracht, so daß sie nur als kleine Bilder zu sehen sind und ihre Ästhetik nicht erkennbar wird. Der Regisseur hatte im übrigen auch in den historischen Jubiläumsbänden, auf die ja im Film rückwirkend verwiesen wird, kein Vorzeigeobjekt für eine nationalsozialistische Bildästhetik der Stadt als Heimat im Frieden vorgefunden. Die wenigen zeitgenössischen Fotografien dort sind im üblichen Imponiergestus von marschierenden Kolonnen und nationalsozialistischer Architektur gehalten.¹⁹ Die Parade durchs Brandenburger Tor von 1934 gehört schon zur Kriegsästhetik der Stadt, einzig die wenigen schlendernden Passanten vor dem Olym-

¹⁸ ebenda

¹⁹ M. Arendt, E. Faden, O.-F. Gandert, *Geschichte der Stadt Berlin. Berlin 1937*; Hans Grantzow, *700 Jahre Berlin. Berlin 1937; 700-Jahr-Feier der Reichshauptstadt. Berlin 1937*.

pia-Stadion sind ein Hinweis auf Muße und Frieden. Entgegen der Absicht Liebeneiners und trotz der weit differenzierten Thematik gelingt es in der *Großstadtmelodie* nicht, die Stadt als Heimat in den Friedensjahren der nationalsozialistischen Herrschaft zu zeigen. Nur in der Kriegsästhetik ist der Film produktiv. Die Ansätze einer "weiblichen Bildästhetik" werden angesichts des Krieges - fallen gelassen.

Die programmatischen Vorstellungen der Fotografin in *Großstadtmelodie* hätten in der Verschiedenartigkeit der Stadtbewohner eine Visualisierungschance gehabt, die allerdings für das komplexe Thema "Stadt als Heimat" nicht tragfähig gewesen wäre. Die Fotografin hätte in der Stilisierung der Bewohner zu landsmannschaftlichen Typen ("die Berliner Provinzen") die Stadt zur gleichen Einheit bildhaft zusammenschließen können ("Volk der Berliner"), wie Leni Riefenstahl in ihrem Film zum Reichsparteitag 1934 *Triumph des Willens* die Vertreter der einzelnen Provinzen in Dialogen wehevoll zelebriert, um eine Einheit zu versinnbildlichen. Dort wurden unter der einheitsstiftenden Devise "ein Volk, ein Führer, ein Reich" verschiedene, als Vertreter "deutscher Stämme" herausgestellte Teilnehmer aufgerufen:

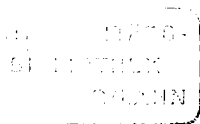
"Kamerad, woher stammst du? - Aus Friesland. - Und Du Kamerad? - Aus Bayern. - Und du? - Vom Kaiserstuhl. - Und du? - Aus Pommern. Und aus Königsberg. Aus Schlesien. ... Und von der Saar." Ort der Weihehandlung ist das Parteitagsgelände, das filmisch in Gegensatz zu Alt-Nürnberg gesetzt wird. In dem Film führt der Weg der Nationalsozialisten von der altdeutschen Stadt zur neuen, der nationalsozialistischen Bewegung angemesseneren Versammlungsstätte. Sie soll während des Parteitags für alle Deutschen die gemeinsame Stätte sein und nicht mehr die historisch gewachsene Stadt Berlin. Auf dem Parteitagsgelände werden stellvertretend alle "Gäue" und "Stämme" zusammengeführt: die symbolische Inszenierung einer Zentralstadt, die symbolische Inszenierung von Heimat. Die *Brutalität in Stein* (Alexander Kluge) des Nürnberger Parteitagsgeländes kann als Vorwegnahme der nationalsozialistische Zukunftstadt Germania gesehen werden, die nach dem "Endsieg" und nach dem weitgehenden Abriß Berlins errichtet worden wäre.

Diese auf das Repräsentative angelegte Inszenierung von "Volksgemeinschaft", Stadt und Staat läßt den Zeitaspekt zugunsten der Räumlichkeit zurücktreten, nimmt aber auch - paradoxerweise - den Repräsentanten ihre Eigenheit. Die Vertreter der deutschen "Stämme" auf dem Nürnberger Gelände sprechen alle hochdeutsch und sind auch als Menschen kaum unterscheidbar. Der Dialekt wird in den Stadtfilmen der NS-Zeit zurückgedrängt, wird fast verdächtig und negativ mit sozialer Unterschicht gekoppelt. Allenfalls sprachliche Abschleifungen sind zugelassen. Benjamin hält die Ganovensprache des Lumpenproletariats und darüber hinaus das

Argot für "die eigentliche Pflanzschule des (städtischen) Dialekts. Das gibt von der unübersehbaren Mannigfaltigkeit seiner Ursprünge den rechten Begriff: Mannschaftsstube und Skattisch, Kaschemme und Schulklasse, Leihhaus und Sportpalast steuern das Ihre bei."²⁰ Sofern diese Orte im Film der NS-Zeit noch vorkommen, haben sie diese Funktion nicht mehr. Der Sportpalast ist in der *Großstadtmelodie* anfangs noch Kulisse. Im Bild der Fotografin aus der Kriegszeit sehen wir Goebbels bei seiner Rede für den totalen Krieg, vor einem extra ausgesuchten, in Reih und Glied gebrachten Publikum. Die nationalsozialistischen Vorstellungen von Sauberkeit und Ordnung nehmen dem Stadtfilm die Lebendigkeit und die Möglichkeit einer ästhetisch befriedigenden Darstellung von Raum und Zeit. Es ist kein Zufall, daß uns die Bilder der Fotografin in *Großstadtmelodie* nur von weitem gezeigt werden.

Noch weiter entwirklicht, ja der Räumlichkeit entzogen, ist "Heimat" in den weihnachtlichen Konferenzschaltungen der Wehrmacht im Deutschlandsender während des Krieges. Die Schlesier, Franken, Ostpreußen u.s.w. melden sich jetzt von allen Fronten:

"Biskaya, Leningrad, die Kaukasusfront, die U-Bootfahrer im Atlantik, Catania. Hier ist die Mittelmeerfront und Afrika, Heeresgenesungsheim aus der Tatra."²¹ Die Soldaten kommen mit ihren Angehörigen nur noch in der Weihnachtsringsendung, d.h. medial zusammen. Heimat wird nun für den Rundfunk inszeniert. Angesichts der Trennungen der Menschen, angesichts der zerbombten deutschen Städte, angesichts der Angst vor neuen Angriffen wird Heimat in derartigen Sendungen um so mehr beschworen, als sie real kaum noch erlebt werden kann. Sowohl Laforgues Film (wenn er gezeigt worden wäre) als auch *Großstadtmelodie* verkörpern und produzieren, neben vielen weiteren Stadtfilmen während des Krieges, ein falsches Bewußtsein. Sie zeigen heile Städte, während die realen bereits weitgehend zerstört waren. Während die Städte in Trümmer fielen, blieb (und bleibt) doch die Erinnerung: nicht mehr *Sinfonie einer Weltstadt* heißt Laforgues Film, sondern *Berlin - wie es war*.



²⁰ Benjamin, a.a.O., S.537

²¹ Weihnachtsringsendung 24.12.1942, zitiert nach: Hans Jürgen Syberberg, Hitler. Ein Film aus Deutschland. Reinbek 1978, S.189

Alexander Schacht

Das Glück beim Händewaschen **Interviews mit Romanautor und Filmregisseur**

Einleitung

Heimat von Edgar Reitz hat ins öffentliche Bewußtsein gerückt, daß es im neuen deutschen Film eine Auseinandersetzung mit der Region gibt. Ein weniger prominentes Beispiel für kritischen Regionalismus ist der in der ZDF-Reihe "Das kleine Fernsehspiel" produzierte Film *Das Glück beim Händewaschen*. Dieser Film und seine literarische Vorlage stehen im Mittelpunkt der nachfolgenden Interviews mit dem Regisseur und dem Schriftsteller. In ihnen spielt zunächst das komplexe Bedingungsgefüge einer Filmproduktion nach Literaturvorlage eine Rolle: denn obschon der Romanautor am Drehbuch mitwirkte, dominieren die Unterschiede zwischen den beiden Versionen - von bloßer "Transformation"¹ ins andere Medium kann keine Rede sein.

Im folgenden Beitrag zu *Das Glück beim Händewaschen* stehen die historischen Bezüge im Vordergrund, sowie die Veränderungen, die der Stoff bei der Bearbeitung für das populärere und ungleich weiter reichende Medium Film/Fernsehen erfuhr. Schließlich soll der Film als ein Beispiel für kritischen Regionalismus gewürdigt werden.

1. Der Plot und sein historischer Hintergrund

Roman und Film handeln vor dem Hintergrund der Südtirol-Problematik, die von einer Reihe bemerkenswerter Widersprüche gekennzeichnet ist. Das deutschsprachige Gebiet wurde beim Zerfall der k.u.k. Monarchie 1919 Italien zugesprochen. Italienisch wurde Amts- und Unterrichtssprache, und unter Mussolini begann die Industrialisierung der kleinbäuerli-

¹Vgl. Wolfram Buddecke, Jörg Hienger: Verfilmte Literatur, in: LiLi 9, 1979, S. 13-30

chen Region². Der Stadt-Land-Gegensatz paarte sich mit einem von chauvinistischen Vorurteilen bestimmten Konflikt zwischen deutschsprachigen Bauern und italienischen Industriearbeitern. Bäuerlicher Antikapitalismus harmonierte mit der Ablehnung des "walschen" Proletariats. Antifaschismus konnte zeitweilig sogar mit völkisch-rassistischem Denken einhergehen, nämlich als Ablehnung nur der italienischen Diktatur-Variante. Der sonst ums 'Auslandsdeutschtum' bemühte deutsche Faschismus engagierte sich in Südtirol kaum. Ein wohl hauptsächlich propagandistisch gemeintes Umsiedlungsabkommen 1939 sah vor, allen sich als volksdeutsch verstehenden Südtirolern zu noch zu eroberndem 'Lebensraum' zu verhelfen. Heute wird Südtirol, das Alto Adige, zweisprachig verwaltet und hat einen so weit gehenden Autonomiestatus, daß österreichischer bisweilen Südtirol als zehntes Bundesland betrachten. Politische Auseinandersetzungen sind aber weiterhin von Ressentiments zwischen den Sprachgruppen geprägt.

Das Glück beim Händewaschen führt die Auswirkungen jener historischen Ereignisse auf das Alltagsleben exemplarisch vor: Die jugendliche Hauptfigur bekommt einen Freiplatz in einem klerikalen Schweizer Internat. Dies ermöglicht es dem Jungen, dem ärmlichen Elternhaus und dem Nachkriegselend in Graz zu entinnen. Nach Graz war die Landarbeiterfamilie aus Meran schon vor dem Zweiten Weltkrieg gezogen - aufgrund des erwähnten Umsiedlungsabkommens. Zu den Hausregeln des schweizerischen Internats zählen vor allem Beten, Beichten und Büßen. Obschon sich der Junge rasch anpaßt, gilt er seinen Kameraden als "Öschtriecher".

In Graz - wo er "Spaghettifresser" genannt wurde - hatte er Brot gestohlen, Lebensmittelmarken gegen Lucky Strikes getauscht, war zur Untermieterin Mary unter die Bettdecke gekrochen. Nun lernte er, Lustregungen "wie den Tod" zu fürchten, grundlos Gewissensbisse zu haben, und ist dabei froh, im "Haus der Guten" zu sein. Doch seinem Seelenführer muß er bald die Todsünde Onanie beichten, und in der Deutschstunde wähnt er unter Klytämnestras Tunika "Marys milchweiße Schenkel". In den Sommerferien besucht er seine mittlerweile nach Südtirol zurückgesiedelte Familie. Doch die vermeintliche Heimat erweist sich gleichfalls als fremd - "Crucco", 'Teutone', nennen die Italiener die Bewohner Südtirols. Die Heimat gehöre halt "denen, die was haben", stellt der arbeitslose Vater enttäuscht fest. In die Schweiz zurückgekehrt, trifft sich der Junge mit der auf einem benachbarten Bauernhof wohnenden Helene, beginnt den Internats-Komment zu verletzen - geht nicht zur Kommunion oder singt trotz befohlenen "Silentiums" - und verläßt schließlich das Internat.

²Vgl. K. Stuhlpfarrer: Umsiedlung Südtirol 1939-1940, Wien 1985

Interpretation des Romans durch den Film

Ein Vergleich von Buch und Film sollte nicht darauf abzielen, Gleichheitszeichen zu setzen, sondern, von der Eigenständigkeit der Werke ausgehend, untersuchen, wie der Film seine literarische Vorlage deutet. Denn er ist stets deren nicht-begriffliche Interpretation.

Das Glück beim Händewaschen ist ein Entwicklungsroman, und auch das Thema des Films ist die Entwicklung der Hauptfigur von der Anpassung zum Widerstand, von der Orientierung an religiösen und nationalen Normen bis zur Absage an diese Wertskalen und dem Aufbruch zur Selbstbestimmung. Dieser Weg wird am Verhältnis der Figur zu drei - in Buch und Film unterschiedlich akzentuierten - Leitthemen dargestellt: Fremdheit, Religiosität und Erotik.

Das Thema der Fremdheit und Heimatsuche steht im Film eindeutig im Vordergrund. Die Dialekte Südtirols, der Steiermark und Appenzells erhöhen diese Barrieren für den Filmhelden Andreas (und veranlassen das ZDF zur Untertitelung). Er hat vollends erst in der Schlusssequenz die Auffassung von Fremdheit als Makel überwunden. Seine Religiosität ist hauptsächlich Anpassung an den Institutskomment und oberflächlicher als die des Romanhelden. Diese Akzentverschiebung von der Religiosität zur Fremdheit entspricht den Intentionen von Autor und Regisseur³.

Im Roman liefert darüberhinaus zwar die Erotik wesentliche Impulse, durch die der Held Joseph stets erneut in Widerspruch zu den Institutsregeln gerät. Inwieweit jedoch die Romanfigur auf das ausführlich und konkret dargestellte Umfeld reagiert, welche Bedingungen im Detail ihr Movens sind, bleibt vage. Die exakte Topographie der einzelnen Widerstände, an denen sich die Figur entwickelt, ist nämlich durch den Ich-Erzähler verdeckt. Er läßt sein jugendliches alter ego eher Aufgaben erfüllend als problemlösend sichtbar werden. Denn die Probleme hat der Ich-Erzähler ja gelöst. Er beobachtet die jugendliche Hauptfigur nurmehr bei der aus dieser Lösung erwachsenden Aufgabenerfüllung. Die Entwicklung des Jugendlichen ist somit eine Annäherung an den Ich-Erzähler, in dessen Biographie eine Lücke beliebt: die Problemlösung des Jugendlichen.

In der Anlage dieses Erzählers und der Ereignisabfolge differieren Buch und Film besonders eklatant. Die Figur des reifen Ich-Erzählers, der seine Jugenderfahrungen kritisch reflektiert, übernimmt nämlich das andere Medium nicht. Im Film bleibt daher die Biographie des Jungen zur Gegenwart hin offen. Er nimmt den Blick auf den Helden ungebrochen ein,

³Vgl. Interview mit Werner Masten, in diesem Heft.

unterstreicht etwa durch lange statische Einstellungen und parallele Bildbegrenzungen die Monotonie und Enge der jugendlichen Lebenswelt.

Und indem der Film die Ereignisse chronologisch abrollen läßt, akzentuiert er die Entwicklung des Protagonisten - er wiederholt beispielsweise szenische Arrangements, in denen nur das Verhalten des Helden verändert ist. Die assoziative Montagetechnik des Buches zersprengt demgegenüber Entwicklungslinien - der Roman wechselt regelmäßig Orte und Zeitebenen, springt diskontinuierlich zwischen der Figurengegenwart des Internats, der Grazer Nach- und der Südtiroler Vorkriegszeit hin und her.

Im Film treten die sozialen Bedingungen, als deren Ergebnis das Verhalten des Jungen erscheint, daher präziser hervor. Auf politischer Ebene handelt es sich dabei um die Südtirol-Problematik, das Nachkriegselend und die unterprivilegierte soziale Herkunft des Protagonisten. Auf individueller Ebene wird oft deutlich markiert, woher der Held seine Ansichten hat: er greift wiederholt Gedanken seines Umfelds auf, ohne daß sein Verhalten mechanischer Reflex dieser Einflüsse wäre. Der Film führt so die soziale Prägung vor, der prinzipiell auch das Publikum unterliegt, und weist damit über das individuelle Schicksal der Figur hinaus.

Formelhaft verkürzt: Die Entwicklung des Helden, seine Emanzipation vom Elternhaus, von der dargestellten Religiosität und von dem tradierten Heimatbegriff, ist im Roman primär erotisch, im Film unmittelbarer gesellschaftlich motiviert.

3. Das Glück beim Händewaschen als Beispiel für kritischen Regionalismus im Film

Die Tendenz zu einem 'neuen Regionalismus' ist für die Literatur der siebziger Jahre festgestellt worden⁴. *Das Glück beim Händewaschen* ist ein Beispiel dafür, daß sich auch der neue deutschsprachige Film mit der Region auseinandersetzt. Erstmals im Jahre 1971 nahm die Filmkritik eine "Welle" linker Heimatfilme wahr⁵, und zehn Jahre später zählt die Filmografie des Provinz-Film-Katalogs immerhin 104 Titel⁶.

Die Rede vom 'Linken Heimatfilm' suchte solche Filme von den publikumswirksamen Schnulzen der fünfziger Jahre zu unterscheiden, unterstellte aber zugleich Gemeinsamkeiten. Auch die unterschiedlichen Etiket-

⁴Norbert Mecklenburg: *Erzählte Provinz*, Königstein 1982, S. 7

⁵z.B. Wolfgang Ruf: *Die armen Leute von Kombach und anderswo*, in: *film 4*, Velber 1971, S. 14-19

⁶Arbeitsgemeinschaft Provinz. Film-Festival (Hg.): *Provinz-Film-Katalog*, Heidelberg 1981

ten - 'Heimat', 'Provinz' oder 'Region' - deuten eine Unschärfe der Kategorisierung an, die die Zuordnung vieler Filme zu dieser Sparte zweifelhaft erscheinen läßt.

Für den Roman hat Norbert Mecklenburg "Mimesis als Besondere, Verfremdung zur ästhetischen Form und Offenheit für die Welt außerhalb der Provinz"⁷ als Merkmale eines kritischen Regionalismus genannt. Diese drei Momente weist auch der Film *Das Glück beim Händewaschen* auf. Denn er bettet die Psychologie seiner Figuren in deren sozialen Handlungsspielraum ein, schildert die besonderen Probleme einer Region vor allgemeinem sozialhistorischen Hintergrund und opfert dabei kulturelle Eigenheiten - etwa den sperrigen Dialekt - nicht einer oberflächlichen Konsumierbarkeit. Er verbindet also räumliche, kulturelle und historische Konkretion mit verallgemeinerbaren Aussagen. Dabei zeigt er etwa in der sozialen Armut, der Orientierung an chauvinistischen Kategorien und dem Dialektverlust Formen der materiellen, politischen und kulturellen Entfremdung auf.

⁷Mecklenburg, a.a.O., S. 44

Interview mit Joseph Zoderer

Der Schriftsteller Joseph Zoderer, geboren 1935 in Meran, lebt heute in Terenten/Südtirol. Schlachterlehre, Studium und journalistische Arbeit in Wien, Amerika-Reise, von 1971 bis 1981 Redakteur beim RAI-Sender Bozen., lebt seitdem als freier Schriftsteller. Romane: *Das Glück beim Händewaschen* (1976), *Die Walsche* (1982), *Lontano* (1984), *Zauberhaftes Morgenrot* (1987). Das Gespräch fand am 19. und 20. September 1985 in Terenten/Südtirol statt.

Der Klappentext Ihres Romans *Das Glück beim Händewaschen* betont dessen autobiographischen Charakter. Was halten Sie von solch einer Klassifizierung?

Das Etikett ist fragwürdig. Im Roman ist zwar viel materiell Erlebtes, aber lange nicht tatsächlich zu meiner Biographie Gehörende enthalten. Das Wesentlichste, nämlich wie ich zur Literatur gekommen bin, was sie mir von Kindesbeinen an bedeutet hat, fehlt ja zu einer Autobiographie.

Wie ist der Roman entstanden?

Beim *Glück* hatte ich wie bei keinem anderen Buch eine vorgeplante Struktur im Kopf. Trotzdem habe ich im Entstehungsprozeß von hinten nach vorn, von der Mitte nach hinten, kurz, kreuz und quer geschrieben. Das *Glück* hing als Zettelarbeit über meinem Schreibtisch an der Wand, vor der ich morgens überlegte: Was schreibst du heute am liebsten - Vater, Mutter oder Sohn, Krieg oder Scheißhaus? Die erste Seite war für mich zunächst überhaupt nicht die erste Seite - sie ist es erst bei der Montage geworden.

Woraus beziehen Sie jenseits eines vorgefaßten Konzepts Ihre Schreibmotivation?

Eine Möglichkeit, morgens Arbeitslust zu bekommen, war bei der *Walschen* die Vorstellung, über mich selbst zu schreiben, und zwar als in die Zukunft projizierte Möglichkeit eines Gestorbenen und in jeder Hinsicht Gescheiterten - eine geradezu masochistische Lustquelle. Bei der *Walschen* hat sich erst mit den sich vermehrenden Zettelchen an der Wand das Konzept gezeigt, das beim *Glück* bereits vorlag und montierend ausgeführt wurde. Bei der *Walschen* habe ich zyklisch geschrieben, beim *Glück* wußte ich: dorthin muß es gehen. Bei *Lontano* bin ich eher wieder zum Arbeitsprinzip des *Glücks* zurückgekehrt, aber konsequenter: ich habe binnen zwei Monaten den ganzen Roman in Stichworten durchgeschrieben - aber die ersten Seiten wurden die letzten. Bei *Lontano* hat mich der Einfall gefesselt und getragen, daß jemand auf einem Friedhof erwacht, um Kraft zu bekommen für eine neues Leben. Bei der *Walschen* war es zudem der Titel:

das Schimpfwort "Walsche", das in Südtirol etwa soviel bedeutet wie "Scheiß-Ittakerin", auf eine Deutschsprachige anzuwenden, hat mich geizt.

Das Glück beim Händwaschen ist von sozialkritischem Engagement geprägt - wenn man die Darstellung der Internatszustände als Gesellschaftskritik in nuce begreift, ist es geradezu lehrstückhaft.

Unter meinen Romanen ist es tatsächlich am ehesten ein Lehrstück, ob schon verschachtelt, ist es doch mein linearster Roman, ein Entwicklungsroman. Entwicklung, weil Lehrstück sein wollend. Dort wollte ich kritisch sein. Ich war überzeugt, daß ein Engagement das Selbstverständlichste an gesellschaftlichem Beitrag eines Schreibenden ist, daß man - wie minimal auch immer - Veränderung bewirken kann. Wenn durch mein Schreiben Veränderung geschieht, habe ich auch heute nichts dagegen, aber ich würde nicht mehr den Anspruch erheben, jemanden zu verändern, weil ich glaube, daß unsere heutigen Probleme nicht mehr die Grundbedürfnisse betreffen. Die Probleme sind nicht mehr die des Klassenkampfes, sondern des Überlebens überhaupt.

Daß ich die Lösung dieser Probleme mit lehrhafter Literatur bewirken könnte, glaube ich einfach nicht mehr. Schon bei der *Walschen*, meinem nächsten Roman, wollte ich überhaupt kein Engagement mehr erfüllen, sondern war bereits überzeugt, daß ich - wenn schon Veränderung - am besten zu einer Veränderung beitrage, indem ich möglichst intensiv zu sein versuche, was ich unter günstigen Bedingungen sein könnte. Wenn es mir gelingt, ein Stück Wiese so in eine literarische Welt umzusetzen, daß es meinen Lesern künftighin schwerfällt, eine Wiese anders zu sehen als mit der Erfahrung des Wiesenstücks beim Zoderer, dann habe ich mich so verwirklicht, daß ich mit mir selbst deckungsgleich bin - ein Zustand allerdings, den ich noch nie erlebt habe. Einfacher: Heute weiß ich, daß ich meinen gesellschaftlichen Beitrag nicht besser als durchs Schreiben leisten kann. Aber Literatur kann nicht auf direkte Weise eingreifen. Mich hat sie als Leser zeitlebens sinngebend begleitet und als Individuum gewiß verändert. Insofern glaube ich, daß auch meine Literatur Individuen beeinflussen kann, aber ich bin nicht mehr so unbescheiden, anzunehmen, auf die gesellschaftliche Entwicklung an und für sich durch Literatur Einfluß nehmen zu können.

Sonst hätte die Vernunft längst gesiegt. Wir wissen, daß heute Millionen begriffen haben, daß Rüstung und Umweltsterben unsere alarmierendsten Probleme sind. Und trotzdem gehen Umweltsterben und Aufrüstung weiter. Ich habe nichts dagegen, wenn sich jemand von meinem Schreiben beeinflussen läßt, wenn es Grund dazu gibt. Aber das ist nicht mehr der Sinn meines Schreibens.

Sie grenzen Ihre derzeitige schriftstellerische Motivation deutlich von Ihrer früheren ab. Würden Sie denn sagen, daß das *Glück* eine Heilsbotschaft enthält?

Gewiß nicht. Alexander Kluge hat gesagt, das einzige Motiv für Realismus ist Protest. Und aus diesem Motiv ist das *Glück* geschrieben: die Leistungsgesellschaft, die Seifengesellschaft, die Heucheleigesellschaft wird kritisiert. Das Glück beim Händewaschen empfindet nicht nur Pilatus, sondern eben eine Gesellschaft, die mehr denn je Wert darauf legt, daß nach außen alles in Ordnung ist. Beim *Glück* stand die Marschrichtung des Protests wie seither nicht mehr im Vordergrund. Aber auch in der *Walschen* ist Protest und Provokation. Affirmation hat mich noch nie gereizt, sondern das Infragestellen, der Widerstand. Daß die Rosen blühen und die Sonne wärmt, wissen wir, darüber braucht man nicht zu schreiben. Mich interessieren die Schattenseiten, jedoch ohne den Anspruch zu erheben, daß sie durch mein Schreiben geändert werden. Diesen Effekt würde ich Literatur heute nicht mehr selbstverständlich zusprechen.

Christoph König, der Verfasser des KLG-Artikel über Sie, konstatiert unter Verweis auf die *Pappdeckelgedichte* von 1979 bei Ihnen eine Entwicklung zu völliger politischer Resignation.

Die *Pappdeckelgedichte* demonstrieren provozierend Resignation. Ich bin aus einer politischen Bewegung gekommen, die sich in Europa totgelaufen hat. Viele sind im Verlauf dieses Niedergangs auf der Strecke geblieben. Wer seine Ängste, Sorgen und Zweifel aufzeigt, bejaht sie damit nicht automatisch, sondern fragt den anonymen Leser: Geht es dir auch so? Willst du bleiben bei der Inertia, Trägheit, Immobilität? Ich habe also den Widerspruch meiner Gesinnungsfreunde herausfordern wollen. Wer in Ich-Form einen Mord beschreibt, fordert doch damit nicht zwingend zum Töten auf. Man mag das als Resignation beschreiben - zuvor habe ich fast plakativ zu Widerstand und Aufmüpfigkeit aufgerufen. Hier mag es scheinen, daß dieser Autor flach auf der Couch liegt. Es kommt mir aber furchtbar vordergründig vor, darin die Aufforderung an alle Welt zu erblicken, sich flach auf die Couch zu legen.

Sie werden als Südtiroler Schriftsteller annonciert, haben im Dialekt gedichtet, und das *Glück* und die *Walsche* sind deutlich in Südtirol lokalisiert. Sind Sie ein Autor des Regionalen mit Südtirol als Thema?

Aber nein. Ich habe ja einen Großteil meines Lebens gar nicht in Südtirol verbracht. Daher konnte ich mich kaum als natürlich verwurzelt empfinden. Regionalität gehört durchaus nicht zwingend zu meinem Werk: In Wien habe ich ja auch schon geschrieben - drei unveröffentlichte Romane, Gedichte und experimentelle Prosa. Nach meiner politischen Tätigkeit wäh-

rend der Studentenbewegung bin ich wieder zur nichtexperimentellen Prosa zurückgekehrt, weil es mir wieder um Kommunikation ging, nicht mehr um Belehrung und Bekehrung.

Daß Südtirol im *Glück* teilweise und in der *Walschen* völlig zum Thema wurde, macht mich nicht zum Heimatdichter. Von *Lontano* waren viele enttäuscht, die eine allseitige Aufbereitung der Südtirol-Thematik durch den Autor Joseph Zoderer erwartet hatten. Und im Moment schreibe ich ein Buch, das noch weniger mit Südtirol zu tun hat. Bevor ich auf diesem Berg gelandet bin, war ich schließlich ein Stück überall. Das hat mich geprägt. Andererseits brauche ich meiner Wirklichkeit nicht zu entlaufen. Sie ist mir Heimat - doch nur als der Ort, wo einen die Schöpfung hingekackt hat, nicht aber als Verdienst, wie es sich gewisse Heimattümler anrechnen, die da meinen: Wir haben das schönste Stückchen Erde. Solche Auffassungen sind mir sehr verdächtig. Wenn ich im Norden Mexikos in der Wüste geboren wäre, neben einer Cola-Dose, die vom Wind herumgescherbelt wird, würde ich mich vielleicht mein Lebtag an diese Cola-Dose und an den nächsten Kaktus erinnern, wie eben andere ans Wallis, Tibet oder das Hochland von Tirol. Aber es ist weder ein Verdienst noch eine lebenserfüllende Aufgabe, Tiroler oder Wuppertaler zu sein. Provinz und Metropole können heute überall sein. Man muß nicht mehr in eine Nebenstraße von Berlin oder Frankfurt gehen, um die Nachrichten der Welt zu erfahren, denn die Medien strahlen in jeden Winkel - die Welt ist flächendeckend geworden.

Außerhalb von Südtirol ist dies Buch auch nicht als Heimatdichtung verstanden worden, wie mir Leserbriefe gezeigt haben. Einige fühlten sich in der gleichen Weise durch die Welt geschüttelt, andere mußten überhaupt keine Länder wechseln, haben aber in ihrer Entwicklungszeit ähnliche Repressions- und Widerstandserfahrungen durchgemacht. Südtirol oder Meran als literarisierte Orte haben diese Rezeption nicht gestört.

Auch bei der *Walschen* ist der Konflikt Italiener-Deutsche nur eine Art Strafverschärfung für ein unabhängig davon vorkommendes Eheproblem. Daß ich in diesen Italiener-Deutsche-Konflikt hineingezogen werde, den die Medien gerade als italienische Apartheid in der Provinz Südtirol hochpeitschen, ist ein riesiges Mißverständnis. Ich wollte nie einen Südtirol-Roman schreiben. Und doch wurde hier beispielsweise kritisiert, daß die Gründung der Raiffeisenkasse nicht in meinem Roman vorkommt. Was mich in der *Walschen* - und auch sonst immer wieder - interessiert, ist dagegen: niemand stirbt meinen Tod, niemand lebt mein Leben, letztlich steigt auch zwischen den Liebenden die Mauer auf, fängt die Einsamkeit an. Dies Problem wird der *Walschen* Olga beim Begräbnis des Vaters bewußt, und sie empfindet die ihr fremdgewordene deutsche Dorfbevölke-

rung als feindselig. Damit gebe ich aber keine sozial-psychologische Auskunft über den Charakter der Bergbevölkerung Südtirols, wie es von einigen italienischen Rezensenten mißverstanden worden ist. Wir leben vom Motor der Hoffnung, der Sehnsucht nach Gemeinschaft - tragisch und absurd. Denn die erfüllte Sehnsucht ist die banale Realität.

Eingelöste ziehen doch neue Sehnsüchte und Hoffnungen nach sich.

Sicher. Deshalb sprach ich vom Motor. In Hoffnung und Sehnsucht betreiben wir ein *perpetuum mobile*, als Utopie, als das uns Bewegende. Deshalb kann es das Glück als Zustand nicht geben - es wäre ein stehengebliebener Augenblick. Und das ist positiv, denn wir hätten sonst überhaupt kein schöpferisches Motiv. Warum sollten wir noch suchen, wenn wir nicht immer wieder scheiterten?

Daß Sie kein Heimatdichter im überkommenden Wortsinn sind, zeigt auch die Apostrophierung als "Autor der Fremdheit" in einigen Rezensionen.

Fremdheit ist eines der immer stärker hervortretenden Phänomene unserer Gesellschaft. Die Entfremdung, das Befremden im Zusammenhang mit den wachsenden Kommunikationsschwierigkeiten, dem Tourismus, den Arbeitsmarktverschiebungen, Gastarbeitern und der Konsumgesellschaft. Und für mich ist Fremdheit zu einer der intensivsten Erfahrungen geworden. Denn ich bin höchst selten in der sogenannten Heimat gewesen, und mußte mich - sei's in Österreich, der Schweiz oder Amerika - immer um eine Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung kümmern.

Im *Glück* ist der erwachsene Ich-Erzähler allgegenwärtig. Welche Funktion hat er für Sie?

Mein Bemühen ging dahin, die Perspektive des Kindes beizubehalten, ohne von außen zu kommentieren. Deshalb geht der Ich-Erzähler nie sehr weit aus dem Ich der Wahrscheinlichkeit des pubertierenden Jungen heraus. Diesen Kunstgriff habe ich auch meinen anderen Büchern beibehalten - er ist mir offenbar automatisch zu eigen geworden. Bei der *Walschen* ist es die Sicht Olgas, und auch bei *Lontano* wird nur die Perspektive des männlichen Protagonisten dargestellt.

Ich meine eine geringere Differenz als die zwischen einem auktorialen und einem Ich-Erzähler. Ihr Erzähler schildert zwar seine Jugenderfahrungen, doch mit Reflexionsgrad, Horizont und Vokabular eines Erwachsenen.

Ich habe mich bemüht, mich in die Welt eines Pubertierenden zurückzusetzen, was ja fast eine Unmöglichkeit ist. Das bedeutete für mich die größte Einsamkeit während des Arbeitsprozesses. Jedes Schreiben ist Betreten von Neuland. Je mehr ich mich in die Welt meines Buches versetze,

desto mehr entferne ich mich von der wirklichen Welt. Beim *Glück* war diese Einsamkeit besonders groß. Denn die Großprobleme eines Pubertierenden sind für einen Erwachsenen unter Umständen geradezu stupide, manchmal überhaupt nicht diskussionswürdig. Ich kann mich nicht erinnern, ein anderes als das Protagonisten-Ich eingenommen zu haben, ähnlich wie im Film nur der Andreas gezeigt wird.

Ich frage gerade mit einem Seitenblick auf den Film danach, weil dort der im Roman präsenste Ich-Erzähler wegfällt.

Natürlich. Im Film ist viel verschoben, denn er ist ein völlig anderes Medium. Deshalb hatte ich entsetzliche Schwierigkeiten beim meinen ersten Schritten als Drehbuchautor. Ich wollte alles in den Film hineinretten, was mir an Literatur wichtig erschien - man bekommt kaum etwas hinein in 120 Minuten, geschweige denn in 90 Minuten, in denen wir es jetzt bei der *Wal-schen*-Verfilmung schaffen wollen.

Im Gespräch mit Eckart Stein, dem Leiter der Fernsehspielredaktion des ZDF, wurde uns gesagt: Internats- oder Zöglingfilme waren schon da, aktuell und deshalb interessant für uns ist das Problem der Fremdheit und der Identitätssuche. Ich habe mir gesagt: das kommt im Roman vor, ich muß ihn nicht zurichten, sondern nur diesen Aspekt akzentuieren.

Wie ist das Drehbuch entstanden?

Werner Masten und ich haben das Drehbuch gemeinsam geschrieben. So habe ich viel gelernt, weil er mir sagte, was er für seinen Film gebrauchen kann. Und wir haben uns viele Umwege erspart. Werner Masten hat sich als Wartender an die Schreibmaschine gesetzt. Ich bin als gebissener Peripatetiker hinter ihm auf und nieder gewandelt auf der Suche nach der Szene, nach dem Wort, habe Vorschläge gemacht, zu denen Werner Masten seine Meinung gesagt hat: "Das kann man nicht verwenden - Das ist ein alter Hut - Ich mache keine Rückblenden - Wir wollen etwas nach vorn Marschierendes". Und er hat selbst Vorschläge gemacht. Für mich war das sehr reizvoll, denn ich konnte noch einmal über dasselbe Thema dichten.

Es gibt eine Vielzahl offenkundig geplanter Unterschiede zwischen Buch und Film. Der Film erzählt chronologisch, Personenmerkmale wurden variiert und die erzählte Zeit wurde verkürzt.

Werner Masten wollte nicht Seite für Seite des Buches abfilmen, sondern seine Seele ins andere Medium hinüberbringen. Von diesem Konzept habe ich mich überzeugen lassen. Trotz der kürzeren erzählten Zeit bleibt im Film der Eindruck, daß der Held eine ganze pubertäre Entwicklung durchmacht - die Zeit erscheint sehr lang. Der Vater wird im Roman ausführlicher behandelt. Im Film liefert er nur einen Beitrag zur Identitätsfindung. Das ist eine Frage der Schwerpunktsetzung.

Das Denken und Handeln des Andreas erscheint als konsequenter Reflex sozialer Bedingungen - der Romanheld ist vergleichsweise aufmüßig.

Das geschieht durch den Ich-Erzähler, der in einem saloppen Ton den Leser von Anfang an zum Zeugen macht. Aber auch im Film wollten wir nicht nur den passiven Empfänger zeigen, sondern haben sehr darauf geachtet, Widerstand zur rechten Zeit aufkommen zu lassen, ohne den poetischen Charakter des Films zu zerstören.

Welche Funktion haben die sich konsequent durch den Film ziehenden Schimpfnamenszuweisungen?

Sie sind notwendig, um die verschiedenen Etappen dieses absurden "Mir sein mir"-Standpunktes der sogenannten Heimattümler zu entlarven, die den ankommenden Fremden billig auf den Schädel klopfen - das Motiv für Realismus ist Protest: hieran sollte dem Zuschauer klar werden, wie er sich selbst oft bewußt oder unbewußt verhält, ob gegenüber Türken, Jugoslawen oder Italienern. Diese Schimpfnamen werden am Schluß in einem Feuerwerk ad absurdum geführt: "Alora sei un cruccio!" Dieses Hochreißen der Stimmung wollte Werner Masten, der den ursprünglich längeren Film gekürzt hat, um ihm diesen optimistischen Schluß zu geben. Übrigens ist die Schlachthofszene, die im Roman nicht vorkommt, in gewisser Hinsicht tatsächlich autobiographisch. Denn ich habe eineinhalb Jahre lang Metzger gelernt. Aus diesem Erfahrungsbereich habe ich Bilder entnommen: dies ausgeweidete Fleisch, die Rinderhälften, Kälte, Blut, Ekel, aber volles Leben anstelle der muffigen Glashausatmosphäre des Instituts. Jetzt ist Andreas unter echten Leuten, die ihn aus vollem Herzen, aber wohlmeinend necken, denn unter diesen Gastarbeitern ist "cruccio" keine Beleidigung.

Der Lehrer Thaler des Films, gespeist, meine ich, von den Romanfiguren Thaler und Vigil sowie der Erzähler-Reflexion, gibt der Hauptfigur wichtige Impulse. Bestand da nicht die Gefahr, daß er zum *deus ex machina* gerät?

Wir haben darüber lange nachgedacht. Im Buch wird die Umkehr des Helden langsamer entwickelt. Das mußte im Film plakativer werden. Durch die Figur des Lehrers Thaler haben wir zudem viel Informationsmaterial ausgebreitet. Das ist ja meine alte Engagement-Zeit, die sich da zu Wort gemeldet hat. Ich würde das heute nicht mehr empfehlen. Mir sind viele Schwächen ebenso bewußt wie Werner Masten, der sagt: Schau, das haben wir gemacht, jetzt machen wir weiter am nächsten Film.

Interview mit Werner Masten

Der Regisseur Werner Masten, geboren 1950 in Meran, lebt heute in Rom. Filme: *Baranski* (BRD 1978, 16 mm sw, 70 Min.); *Frigolit* (BRD 1980, 35 mm sw, 60 Min.); *Das Glück beim Händewaschen* (Italien, Österreich, BRD, Schweiz 1982, 35 mm sw, 120 Min.); *Auf Achse* (BRD 1983, 4 x 50 Min.); *Schimmi* (BRD 1983, 16 mm, 90 Min., *Der Fahnder* (BRD 1984, 6 x 50 Min.); *Auf Achse* (BRD 1985, 6 x 50 Min.); *Die Walsche* (BRD, Österreich, Schweiz 1986, 16 mm Farbe, 100 Min.). Das Gespräch fand am 21. September 1985 in München statt.

Wie sind Sie zur Filmarbeit gekommen?

Bis 1976 habe ich neben meinem 'Hauptberuf Tennislehrer' in Modena und Padua ein Jurastudium absolviert, sehr zur Beruhigung meiner Familie, und außerdem war es ein ausgezeichnetes Mittel, um nicht zum Militärdienst eingezogen zu werden. Dann hatte ich aber irgendwie keine Lust, jeden Tag vor Gericht die Streitereien von anderen Menschen auszufechten oder im Büro herumsitzen. Außerdem war da noch die kreative Seite in mir auszugraben und zu entwickeln, ich habe immer schon sehr viel gelesen, selbst geschrieben (Lyrik, Kurzprosa und ein Theaterstück), gemalt, fotografiert und Collagen gemacht. Eines Tages hat mir ein Freund, der Bildhauer Franz Tickler, von einer Filmhochschule in München erzählt. Das war die Chance, aus dieser verschlafenen Provinz Südtirol herauszukommen, also habe ich mich beworben - ohne große Hoffnung, denn von 400 bis 500 Bewerbern werden nur 14 genommen - und bin zugelassen worden. Warum, weiß ich eigentlich auch nicht, ich hatte aber immer schon viel Glück.

Ohne vorher schon mit Film zu tun gehabt zu haben?

Es ist fast unmöglich, in so einer kleinen und abgelegenen Stadt wie Meran ein Interesse für dieses Medium zu entwickeln, außer Western und Pornos läuft doch dort kaum etwas in den drei Kinos. Beim Fotografieren hatte ich irgendwann das Gefühl, daß das stehende Bild, diese eingefrorene Momentaufnahme, meinem Bedürfnis, mich auszudrücken, mich mitzuteilen, sehr enge Grenzen setzt, mich auf einen Augenblick festnagelt. Ich wünschte mir also, die Person auf meinem Bild auch bewegen zu können, sie sprechen zu lassen und sie so zum unmittelbaren Sprachrohr meiner Gefühle und Gedanken zu machen. Ich war also überhaupt kein 'Spezialist', als ich zur Aufnahmeprüfung nach München kam. Das hatte wohl auch seine Vorteile: Unbedarftheit, vielleicht Naivität, aber auch ein unverkrümmtes Gehirn und Gefühl, ohne Vorwissen, also auch ohne Vorurteile. Mein erster Film *Baranski* ist mit einigem Erfolg in Hof, Berlin und Göttin-

gen bei Filmfestivals gelaufen. Er ist für 150.000 Mark mit Hilfe der Hochschule und von Freunden gedreht worden, Baranski ist ein polnischer Dachau-Häftling, der nach dem Krieg in München hängengelieben ist. Er hat die KZ-Erfahrung nie verarbeiten können und lebt völlig abgekapselt am Rand der Gesellschaft.

War der Film nur auf dem Festival zu sehen?

Er ist im dritten Programm der RAI, also in Südtirol, gesendet worden. Der Bayerische Rundfunk hat ihn mit der Begründung abgelehnt, daß gerade erst *Holocaust* gelaufen sei und man die Zuschauer nicht mit diesem Problem bombardieren könne. Mein zweiter Übungsfilm, *Frigolit*, knüpft an eine wahre Begebenheit an, die Ermordung des Stummfilmstars Ramon Navarro, die auch Bukowski in einer Erzählung verwertet. Es ist ein Film über sinnlose Gewalt, deren Ursprünge, Auslöser und Konsequenzen. Er ist nirgends gelaufen. Dann habe ich das Drehbuch für meine Abschlußarbeit in Angriff genommen. Es sollte ein Film über Terrorismus werden, eigentlich ein Film über Deutschland und Italien, die Menschen, die Art zu leben, zu essen, zu lieben in diesen beiden Ländern, in denen ich mich seit Jahren bewege. Den Film habe ich nie gemacht und auch das Drehbuch blieb Fragment, weil ich inzwischen das Drehbuch zu *Das Glück beim Händewaschen* geschrieben habe.

Und nach dem *Glück beim Händewaschen*?

Während der Film noch geschnitten wurde, habe ich eine Regieassistentin bei Peter Brinkmann angenommen, weil ich leben mußte. Die Arbeitsmöglichkeiten sind sehr gering: Von meiner Klasse hat außer mir nur einer einen Film gemacht, die anderen fahren Taxi und hoffen, irgendwann doch zur Filmarbeit zu kommen. Nach der erfolgreichen Ausstrahlung und Auszeichnung des *Glücks* bekam ich dann Angebote: Bavaria, WDR und ORF traten an mich heran und ich hatte endlich die Möglichkeit, Fernsehspiele und -serien zu machen. Beim ZDF fand ich schließlich offene Ohren für meinen Vorschlag, *Die Walsche* von Joseph Zoderer zu verfilmen.

Zurück zum *Glück beim Händewaschen*. Wie sind Sie auf den Stoff gestoßen?

Ich habe den Roman gelesen, eigentlich eine Pflichtlektüre für jeden Südtiroler, und mir gedacht: Daraus kann man, muß man einen sehr schönen Film machen. Ich war gefesselt von der Geschichte und der Figur, die viel mit mir zu tun hat: Südtirol, Heimatverlust, Identitätsprobleme, das kannte ich genau. Außerdem ist das Buch sehr filmisch geschrieben, es enthält viele Bilder. Zoderer und ich haben uns in einem Wirtshaus verabredet, gegessen und beschlossen, es zu versuchen. Wir haben dann ein Treatment von drei oder vier Seiten an das ZDF geschickt. Der ZDF-Redakteur Hans

Kutnewski hat meine HFF-Filme angeschaut und gesagt: Gut, schreibt das Drehbuch. Das bedeutete noch nicht, daß der Film gedreht werden würde. Wenn die Anstalt das Drehbuch ablehnt, muß man umschreiben, sich auf Einwände der Redakteure, des Produzenten einlassen. Oder man sagt auch nein. Dann wird das Drehbuch halt nicht verfilmt. Zu dem Zeitpunkt war schon klar, daß der Film nicht allein mit den Mitteln des ZDF finanziert werden konnte. Für ein Kleines Fernsehspiel gab das ZDF damals 300.000 Mark. Deshalb hatte man dort lange Bedenken, ob es überhaupt Sinn hätte, den Stoff in Angriff zu nehmen. Ich brauchte sehr viel Überredungskunst, um davon zu überzeugen, daß es sehr wohl möglich sei, den Film auch nur mit diesem Betrag zu drehen. Obwohl ich selbst nicht wußte wie. Aber ich hatte keine andere Wahl.

Sie hätten zur Not auch allein mit diesem Geld zu drehen begonnen?

Wenn man sich in dieser solchen Situation befindet, geht es um alles oder nichts. Das ist ja auch das Schlimme. Das Gefühl, am Galgen zu hängen, und der Stuhl kipzelt. In dieser Situation arbeitet man beim ersten Film.

Wurde das Drehbuch beim ersten Anlauf akzeptiert?

Wir haben es nur an einigen Stellen umgeschrieben, ohne Ungerechtfertigtes hinnehmen zu müssen. Zum Beispiel hatten wir die Dialoge in Mundart geschrieben, und die Redakteure konnten das nicht lesen. Es wurde dann im Vorwort erwähnt, daß Mundart gesprochen wird. Wir haben viel von uns aus verändert - man schreibt ein Drehbuch, und nach einem Monat schon sieht man vieles anders. Wir wurden aber nie gegängelt, uns wurde nicht das Messer an den Kragen gesetzt. Ich habe da schon andere Erfahrungen, und beim Film sind ganz andere Methoden üblich, Zwangsmethoden. Wir haben in diesem Fall Glück gehabt mit dem Redakteur.

Wie kam es zur Beteiligung der anderen Anstalten?

Zwischen ZDF, ORF und SRG gibt es ein Koproduktionsabkommen. Das Projekt wurde vorgeschlagen, das Drehbuch gelesen und gesagt: Okay, da beteiligen wir uns. Und mit dem Direktor der RAI Bozen habe ich selbst gesprochen, bevor das ZDF korrespondierte. Die Kontakte zu ORF und SRG hatte also das ZDF.

Wie hoch war die jeweilige Beteiligung?

Der ORF gab 30.000 Mark, die Schweiz 20.000 Franken, und die RAI hat 20 Millionen Lire beigesteuert. Insgesamt hat der Film 486.000 Mark gekostet. Das ZDF hat also etwa 390.000 gezahlt.

Gab es Auflagen der anderen Anstalten?

Es gab nur ganz kleine Einwände. Der Bozener RAI-Direktor hat zum Beispiel großen Wert auf historisch genaue Requisiten gelegt.

Wie haben Sie die Kosten minimiert?

Erstens haben wir verhindert, bauen zu müssen. *Das Glück beim Händewaschen* ist ein historischer Film, in dem wir die Atmosphäre von 1947 entstehen lassen wollten. Straßen und Gebäude mußten in einem entsprechenden Zustand sein. Ich habe daher eine sehr lange Vorbereitungszeit gebraucht, um Motive zu finden, die in Bild und Ton paßten - Auto- oder Flugzeuglärm hätte natürlich gestört. Kostenmindernd war zum anderen die Entscheidung, in Schwarzweiß zu drehen. Ich hätte aber auch mit größeren Mitteln nicht in Farbe gedreht. Drittens waren zu 80 Prozent Laiendarsteller beteiligt. Nur Brigitte Karner war Schauspielerin, und die drei Patres wurden von Darstellern des Schauspielhauses Zürich gespielt. Einige der Laiendarsteller, wie der Vater, spielen bei Südtiroler Volksbühnen oder Theatergruppen. Das Team war aus Freunden von meiner Klasse der Filmhochschule zusammengestellt, die keine überhöhten Gegenforderungen gestellt haben. In den Internaten in Österreich habe ich auch nichts zahlen müssen, obschon das Drehen in einer Privatwohnung üblicherweise 1000 bis 2000 Mark am Tag kostet. Um schwyzerdütsch sprechende Darsteller zu bekommen, habe ich im Raum Appenzell die Schuldirektion kleinerer Städte und Dörfer aufgesucht und mir Klassen und Schülertheatergruppen angesehen.

Wie ist das Drehbuch entstanden?

Im Roman sind, offen oder verdeckt, viele Bilder enthalten. Er war daher relativ einfach zu verfilmen. Das ist in der deutschen Literatur selten. Schwierig war die Auswahl und Anordnung der Bilder, wir haben lange über Rückblenden diskutiert, gegen die ich eine Abneigung hatte. Rückblickend bin ich nicht mehr so sicher, ob der Film mit Rückblenden nicht genauso gut geworden wäre. Aber damals habe ich gedacht: Das ist Betrugerei, ich hasse Rückblenden. Sie wären nur insofern einfacher gewesen, als man sich an den Roman hätte halten können. Es ist aber viel schwieriger, eine gute Rückblendenmontage zu erstellen, als einen Film kontinuierlich zu erzählen. Natürlich würde ich den Film heute anders machen. Schließlich habe ich mich weiterentwickelt. Vielleicht hat damals auch meine Angst bei dieser Entwicklung mitgespielt. Für mich stand alles auf dem Spiel. Es ging subjektiv um Leben und Tod.

Eine Romanverfilmung wird nicht dadurch gut, daß man viele Worte und Sätze in den Film hineinrettet. Es sind völlig verschiedene Medien. Die einzige Möglichkeit, einen Roman gut zu verfilmen, ist es, seine Substanz, seinen Geist in der dem Film adäquaten Form wiederzugeben, seine Atmo-

sphäre zu vermitteln, seine Figuren filmgerecht darzustellen. Der Regisseur hat nicht allein die Sprache zur Verfügung, sondern mehr und zugleich weniger. Der Schriftsteller ist nicht von Ort und Zeit abhängig, der aber der Regisseur ist gebunden an Technik und Finanzen, eine gewisse Zeit und ein gewisses Format. Aber er hat Bild, Ton, Musik, Farbe oder Geräusche und viele andere Ausdrucksebenen. Eine gute Verfilmung transportiert den Geist des Romans in den Film, das war uns wohl klar, aber dieses theoretische Wissen in die Praxis umzusetzen, war alles andere als leicht. Ich war ja auch unerfahren. Trotzdem mußten wir die drei Drehbuchfassungen in sehr kurzer Zeit - jeweils zwei Wochen - abfassen.

Im Roman ist von Kältegefühl, von Nebel der Bewußtlosigkeit die Rede, im Film ist fast durchweg Winter und Nebel. Haben Sie die Metapher beim Wort genommen?

Mir war es wichtig, im Winter zu drehen, weil die Landschaft nicht lieblich ist und im Schwarzweißfilm sehr harte Kontraste bekommt, statt sommerlicher Grauwerte. Zugleich teilt die Winterskälte die der Welt mit, in der dieser Junge sich bewegt. Bei der *Walsche*-Verfilmung im kommenden Winter werde ich die Gegensätze von Stadt und Land auf ähnliche Weise betonen. Obwohl es ein Farbfilm wird, will ich auf dem Land sehr farblos drehen - weißer Schnee, dunkelgekleidete Menschen. Und die Stadtszenen sollen farbenfroh sein - Neonlichter in den Bars, Wohnungen und Kleider sehr bunt. Im Winter wird man auf das Hirn zurückgeworfen. Er ist existenzieller und archaischer als der Sommer, der dem *Glück* die Härte genommen hätte. Das liegt nicht an einer bestimmten Textstelle, es ist meine Art, den Geist des Romans umzusetzen. Sie soll die feindliche Umwelt, Isolation und Beklemmung des kleinen Jungen zeigen, dem Zuschauer das Gefühl vermitteln, daß es so sein kann für einen Menschen. Ich hätte den Film auch im Winter gedreht, wenn der Roman im Sommer spielte.

Wie sind die Dialoge entstanden?

Zuerst haben wir Auszüge der für die Fabel entscheidenden Romanpassagen geschrieben und diskutiert, welche Funktion die jeweilige Szene erfüllen sollte. Dann habe ich mich an die Schreibmaschine gesetzt, Zoderer hat die Szene in Dialoge gefaßt, und ich habe nötigenfalls eingehakt. Das Manuskript hat jeder für sich überarbeitet, und am nächsten Tag wurde es erneut diskutiert.

Standen die Reflexionspassagen nicht im Wege?

Sobald wir uns für die chronologische Form entschieden hatten, war es nicht mehr so schlimm. Teils haben mir diese Passagen sogar geholfen, die Figur zu begreifen, ihr nahe zu sein. Diese Reflexionen sind gewiß eine

Schwierigkeit, aber sie regen an, wirken als Katalysatoren und vermitteln Ideen für die filmische Umsetzung.

Also begreifen Sie die Reflexion abstrakt und konkretisieren sie wieder?

Genau. Man kann im Film ja andere Zeichen dafür setzen.

Der Film akzentuiert die Fremdheit und den politischen Hintergrund, während Erotik nur in sehr dezenter, sublimer Form auftaucht, ohne die Tabudurchbrechungen der Romanreflexion.

Die Akzentverschiebung auf Fremdheit war bewußt. Sie ging auch auf einen Vorschlag des ZDF zurück, das keinen Film über ein klerikales Internat 1947, sondern zum Thema Heimatlosigkeit und Identitätsverlust wollte. Diesen im Buch vergleichsweise versteckten Aspekt wollten auch wir 1981 herausarbeiten. Es ist zweifellos ein historischer Film. Aber wir wollten ihm eine weitere Dimension geben. Diese religiösen Probleme waren uns nicht mehr so wichtig. Angesichts der Gastarbeiterströme, der Mobilitätsanforderungen an Arbeitskräfte, hielten wir das Problem der Fremdheit für besonders aktuell. Den politischen Hintergrund haben wir nicht bewußt betont. Die einleitenden Auslassungen des Arztes waren erforderlich, da wir ein Wissen um das Optionsabkommen von 1938 nicht einmal bei den südtiroler Zuschauern voraussetzen konnten. Ganz klar, daß wir Stellung beziehen wollten zu der historischen und aktuellen Lage in Südtirol, der Situation des Einzelnen in ihrer politischen Dimension, und nicht im luftleeren Raum arbeiten. Vielleicht liegt es auch daran, daß im Medium Film viel weniger Zeit ist als im Roman. Das erschwert es, Entwicklungen zu zeigen, weshalb man oft viel klarer sein muß. Kürzere Zeiträume lassen sich gerade im Film sehr differenziert darstellen. Deshalb greift man ja auch zu Mehrteilern - *Heimat* von Reitz dauert immerhin vierzehn Stunden. Zur Erotik: Der Junge ist vierzehn, der des Buchs zehn bis elf. Was nun ein Zehnjähriger gemacht oder gedacht hat, kann bei einem Vierzehnjährigen leicht ungläubwürdig wirken. Wir haben aber Erotik nicht bewußt zurückgedrängt, es wurden auch keine Auflagen gemacht.

Welche Gründe haben Sie bewogen, in Schwarzweiß zu drehen?

Zum einen Kostengründe: Das Material ist billiger, und es ist viel aufwendiger, in Farbe einen historischen Film zu drehen, denn Ausstattung und Kostüme müssen genauer sein, weil man alles besser sieht. Zum anderen kann man die Nachkriegsatmosphäre leichter vermitteln, die Kälte und Kaputttheit des zerbombten und vom Krieg zerrissenen Europas. Wenn man kein Geld hat, sich mit der Farbe auseinanderzusetzen, kann sie leicht lieblich und weich geraten. Und, wie gesagt, entspricht es so, meine ich, eher dem Geist des Buches. Denn das Ausschließen der Farbe entwickelt eine

poetische Stimmung, zwingt dem Zuschauer eine gewisse Entfremdung auf und nötigt ihn, sich konzentriert mit dem auseinanderzusetzen, was er vor sich hat.

Gibt es Abweichungen vom Drehbuch?

Der Schluß war anders: Andreas trifft bei einem Dorffest im Wirtshaus den Jugendlichen, der ihm die Arbeit verschafft hat. Dieser Junge zeigt ihm eine gestohlene Uhr. Ein Polizist verhaftet den Jungen, und auch Andreas wird auf der Polizeistation verhört. Da er Arbeit und Aufenthaltsgenehmigung hat, darf er bleiben, wird aber darauf hingewiesen, daß er nur ein Schuldeter ist. Ich habe diese Schlußszenen dann weggeschritten. Ich mußte ohnehin schneiden, der Film war den Anstalten mit 145 Minuten doch zu lang. Diese Szenen habe ich weggelassen, weil der Film an Kraft verliert, wenn man ihn noch weiterführt, der Bogen geht dann nach unten. Die endgültige Version hört mit Kraft auf, mit einem Höhepunkt, Zukunftsvisionen, Möglichkeiten weiterzuleben. Und es war mir wichtig, ein Ende zu haben, das Kraft gibt und Mut macht.

Sie haben von den Schwierigkeiten gesprochen, im Film Entwicklung darzustellen. Zeigen sich diese Probleme nicht an der Figur des Lehrers Thaler? Oder provokativer: Dreht da nicht der deus ex machina den passiven Helden um?

Einen intelligenten Menschen kann man nicht einfach umdrehen. Thaler schaufelt frei, was in dem Jungen steckt und durch Elternhause, Erziehung, Internat verschüttet ist. Er zeigt ihm, daß eine andere Sichtweise als die dieser Instanzen möglich ist, aber er oktroyiert ihm nichts auf, das nicht schon in ihm steckte. Verstärkt wird das durch Helene. Denn es ist schwer, mutig zu sein, wenn man allein ist. Einfacher ist es, wenn einem jemand zur Seite steht, wenn man jemandem beweisen kann, daß man mutig ist, ganz ohne Berechnung. Er will ihr gefallen, kehrt bei ihr in den Worten des Lehrers nach außen, was in ihm ist. Man kann nicht abstreiten, daß der Lehrer vielleicht etwas plakativ geraten ist und die Dinge deutlich sagt. Warum auch nicht? So kann keiner sagen, er hätte es nicht verstanden.

Viele der Nebenfiguren sind schemenhaft, teils nur Personifikationen sozialer Bedingtheiten. Impulsgeber für den Helden.

Es ist fast unmöglich, der Fülle der Figuren gerecht zu werden. Sie sind nur im Verhältnis zur Hauptfigur wichtig, deren Entwicklung sie positiv oder negativ beeinflussen.

Der Film zeigt die ganze Reihe sehr langer Einstellungen mit Standkamera.

Jede Geschichte hat ihren eigenen Rhythmus. Diese Geschichte, Figur und Zeit haben diese Form verlangt: ruhige, lange Einstellungen, die sich durch

die Figurenbewegungen aufbauen, statt spektakulärer Montagen. Ich glaube, daß man so konzentrierter zuschauen kann. Auch die Kraft der Geräusche wird unterstrichen. Man hat mehr Zeit zu hören und zu sehen. Schnelle Schnitte oktroyieren auf, beschneiden den Freiraum. Hier habe ich Zeit, kann mich entspannen und schauen. Die Einstellungen drücken natürlich auch das Gefangensein dieses Jungen aus.

Einige Einstellungen wiederholen sich fast identisch.

Es kommt derselbe Ort unter verschiedenen Bedingungen vor, nämlich vor und nach Veränderungen. Derselbe Ort in verschiedenen Stimmungen des Andreas. Derselbe Ort, ein anderer Mensch.

Es wurde sehr oft Seitenlicht verwendet.

Ja, ich mag Auflicht nicht. Das erinnert mich an Studios, Theater und Künstlichkeit, Karton, Kulisse und Pappmaché. In einer Wohnung kommt das Licht kaum von oben, sondern immer von der Seite. Im Prinzip ist deshalb immer von der Seite beleuchtet worden. Und das Material war sehr empfindlich, so daß wir oft nur aufzuhellen brauchten. Bei dem abendlichen Gassengang waren die Schaufenster beleuchtet und die Straßenlaterne verstärkt. Es wurde bei der letzten Dämmerung gedreht, und eine oder zwei Einstellungen nachts.

Viele Innenraum-O-Töne hallen sehr stark.

Es ist alles Originalton. Die hohen Steinräume hallen eben. Das ist schwer wegzubekommen, auch bei der Mischung nicht. Der Hall war jedenfalls nicht beabsichtigt. Es war für uns nicht anders machbar, aber es hat mich auch nicht gestört.

Der Untertitel-Usus ist recht eigentümlich.

Der Film ist Eigentum des ZDF, das glaubte, ihn untertiteln zu müssen, um das nötige Verständnis für die Zuschauer zu schaffen. Die Untertitel wurden für die Schweiz und Österreich unterschiedlich gemacht - die Österreicher haben nur die Schweizer Passagen untertitelt. Dazu habe ich nur die Dialogliste beigesteuert. Ich hatte darum gebeten, Untertitel mit schwarzem Rand zu verwenden, hatte darauf aber überhaupt keinen Einfluß. Der Film ist, glaube ich, auch ohne Untertitel durchaus verständlich, wenn auch nicht wortwörtlich.

Prisca Prugger:

Die Walsche und die Deutschen. Zur Rezeption eines südtiroler Films in Südtirol

Der Film *Die Walsche*¹, ist die zweite Verfilmung eines Romans des südtiroler Autors Werner Zoderer, die der Regisseur Werner Masten vorgelegt hat. Wie schon der Titel² andeutet, handelt es sich wieder um ein Thema, das sich auf die spezielle südtiroler Situation bezieht. Wie schon Mastens erste Zodererverfilmung wurde auch diese Produktion im wesentlichen von deutschen und österreichischen Geldgebern finanziert und hat bei seiner Ausstrahlung im ZDF und im ORF überwiegend positive Kritiken erhalten. In Südtirol jedoch, am Handlungsort und bei den von der Problematik Betroffenen stieß er fast durchgängig auf Ablehnung.

Abgesehen von den lokalen Bezügen steht das Problem der Identität im Mittelpunkt des Films: Fremdheit in vielschichtigen Erscheinungsformen zieht sich als ständiger Bezugspunkt durch alle Szenen.³ Die Titelfigur, die etwa dreißigjährige Olga hat zehn Jahre vor Handlungsbeginn ihre dörfliche Heimat verlassen und ist in die Stadt gezogen, weil ihre Mutter sich von ihrem Mann trennen und auch nicht länger im engen Dorf leben wollte. Die erste Szene spielt in der Jetztzeit. Olga arbeitet in der Bar, die sie zusammen mit ihrem Geliebten Silvano betreibt, und erfährt dort vom Tod ihres alkoholsüchtigen Vaters. Daraufhin fährt sie für drei Tage in ihr Heimatdorf. Was in dieser Zeit bis zum sogenannten Leichenschmaus ge-

¹Produktion ZDF, ORF und DRS, Originalfassung in deutsch mit Untertiteln für die italienisch gesprochenen Passagen. Darsteller: M. Colbin, L. Capolicchio, J. Thanheiser, M. Abram. 93 Min. BRD 1986.

²"Walsch" ist ein Ausdruck für "italienisch, Italiener", der von der deutschsprachigen Bevölkerung häufig in diffamierender Absicht benutzt wird.

³Die Autoren bestätigen den Eindruck, daß das Hauptthema des Films nicht regional begrenzt dargestellt werden sollte: "Die genannte Thematik betrifft auch - so glaube ich - die Menschen in Berlin und Frankfurt. Was an Dorfleben und spezifisch Südtirolerischem vorkommt, mag außerhalb unserer Region einfach als Kolorit, meinetwegen auch als exotischer, ich möchte sagen ungewohnter Rahmen bzw. Hintergrund genommen werden." so Zoderer, zit nach: Robert Kaiser: Am Rande entlang. Texte von Joseph Zoderer, Themen, Linien, Strukturen, Rhetorik, Diss. Salzburg 1987. S. 60f.

schiebt, bildet den Handlungsrahmen des Films, der immer wieder von Rückblenden auf Olgas Lebens- und Liebesgeschichte durchbrochen wird.

Die Spannung der Handlung entfaltet sich an dem Gegensatz zwischen der deutschsprachigen, bäuerlich-ländlichen Dorfgesellschaft und -Kultur konservativer Prägung auf der einen Seite und der italienischsprachigen intellektuell-kleinbürgerlichen, eher linksorientierten Stadtkultur. In diese globalen Gegensätze ist der private Konflikt eingebunden, er manifestiert sich in der Geschlechterdissonanz ebenso wie in den unterschiedlichen Charaktereigenschaften der beiden Liebenden, die zu einem großen Teil auf ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturkreisen zurückgeführt werden. Ihr Eheproblem ist stark bestimmt vom Motiv der Fremdheit, von den technischen (Sprache) und von den kulturellen Verständnisschwierigkeiten. Die dargestellten Gegensätze erstrecken sich also vom Räumlich-Landschaftlichen über das Politisch-Soziale und Sprachlich-Kulturelle bis hinein ins Geschlechtsspezifische und Persönliche: Olga ist die Nachdenkliche, die "Komplizierte"⁴, die sich nach dem Alleinsein zu zweit sehnt, während Silvano jede arbeitsfreie Stunde mit seinen Freunden in fröhlicher Geselligkeit verbringen will. In diesen Charakterisierungen sind unschwer auch gewisse Klischees aus der Nationalitäten-Diskussion enthalten. Silvanos Wunsch nach dem quasi-familiären Zusammenleben mit den Freunden erscheint typisch gesellig-mediterran, während Olgas Sehnsucht nach Zweisamkeit und ihre auffällige Abwehr gegenüber Silvanos Gewohnheiten als typisch abschirmend-deutsch empfunden werden kann. Aber sie sind eng verbunden mit Grunddichotomien wie Dorf - Stadt oder Mann - Frau, die als unauflösbar erscheinen und keinen Kompromiß erlauben.

Die verwendeten Mittel der filmischen Realisierung unterstützen deutlich diese Tendenz, in den lokalen globale Konflikte erscheinen zu lassen. Ein glatter, nüchterner Erzählstil ohne formale Besonderheiten vermeidet die Idyllisierung des Bergdorfes - es wird nie in der Totalen gezeigt. Die Stadt erscheint trotz des winterlichen Wetters eher bunt und bleibt für diejenigen, die Bozen nicht kennen, anonym. Außer der relativ häufig angewendeten Rückblendentechnik fällt nur eine Besonderheit auf: die zweisprachig geführten Dialoge der beiden Liebenden. Dieses Mittel sollte, nach Angaben der Autoren, eine "Utopie" vorstellen, nämlich die Möglichkeit, "die eigene Sprache zu sprechen und trotzdem vom anderen verstanden zu werden, den anderen in seiner Sprache zu belassen und trotzdem verstehen, also miteinander, jeder im Bewußtsein seiner selbst"⁵.

⁴Wenn nicht anders angegeben, stammen Zitate aus dem Filmdialog.

⁵in einem aus Anlaß der Kinopremière in Bozen am 17.9.1986 verteilten Faltblatt.

Aber gerade diese Gestaltungsabsicht, die auf eine besondere Sorgfalt bei der realistischen Gestaltung des regionalen sozialen Gefüges schließen lassen könnte, ist bei den südtiroler Rezipienten auf Unverständnis und Kritik gestoßen, man warf den beiden Protagonisten stures Festhalten an der eigenen Sprache vor⁶. Die noch nicht zufriedenstellend realisierte Zweisprachigkeit in Südtirol ist heute eine der Hauptthemen der Auseinandersetzung und eigentliche Wurzel vieler Mißverständnisse zwischen den beiden kulturellen Gruppen. Im Alltag setzt sich unter Zweisprachigen schließlich immer eine Sprache durch, auf die man sich einigt. Als eine Utopie kann somit dieser Kunstgriff nur außerhalb Südtirols erscheinen, zumal mit ihm die Absicht Olgas verbunden ist, sich als Frau gegen Silvano und als Deutsche gegen seine städtischen Freunde durchzusetzen.⁷

Hinzu kommt, daß bei den meisten Figuren die Verwendung verschiedener dialektaler Idiome und Schattierungen nicht in authentischer Weise erfolgt, sondern offenbar von Besetzungsproblemen bestimmt wurde: Die Darstellerin der Olga, einer Figur, die ihre Kindheit im Bergdorf verbracht hat und dann lange Verkäuferin in Bozen gewesen ist, spricht hochdeutsch mit österreichischem Einschlag. Bei anderen Figuren gibt es eine Mischung aus Reztierdeutsch und Mundart. Nur die Laien, die Dorfbewohner sind und darstellen, dürfen ihren südtiroler Dialekt sprechen, tun dies aber, offenbar um von einem deutschen Publikum verstanden zu werden, auffällig langsam, zum Teil die Worte silbenweise trennend und so das Idiom verfremdend. Dadurch fällt in der filmischen Darstellung auch die für die zwischensprachliche Verständigung in Südtirol wichtige Problematik weg, daß Italienischsprachige selbst nach mehreren Deutschkursen den *Dialekt* immer noch nicht verstehen können.

Wo schon bei der elementarsten Charakterisierung so wenig Rücksicht genommen wird in Bezug auf die regionale Authentizität der Hauptfigur, da überrascht es nicht, daß diese auch allgemein kaum nach den Kategorien der südtiroler Gesellschaftsstruktur konzipiert ist. Folgt man ungeachtet der Erzählweise in Rückblenden ihre Entwicklung vom Kennenlernen Silvanos bis zum Leichenschmaus, so ist eine Art Reifungsprozeß erkennbar, der Olga weder von der einen sozialen Realität zur Identifikation mit einer anderen, noch zu irgendeiner Form der Harmonisierung oder des Kompromisses führt. Vielmehr wird sie mehr und mehr zur Außenseiterin, die in keiner der vorfindlichen Bereiche eine Heimat sehen kann. Die zu-

⁶"Alto Adige" (italienischsprachige südtiroler Tageszeitung mit einer "Seite für deutsche Leser", im Folgenden AA), 28.12.1986.

⁷Olgas Äußerung Silvanos Freund gegenüber, er solle doch besser deutsch lernen, wenn er sich "mehr zu Hause fühlen" wolle, empfindet ein südtiroler Zuschauer als zumindest spitz.

nächst enthusiastische Faszination durch die andere und für sie exotische Welt Silvanos wird abgelöst durch das Bedürfnis nach Alleinsein, wenn die Freunde Silvanos da sind, schließlich wendet sie sich aggressiv gegen diese Welt, aber gleichzeitig auch gegen die eigene frühere Heimat. Sie wirft ihrem Mann vor, nichts von ihr zu wissen, und dieser nennt sie "la nostra piccola tedesca aggressiva".

Durchsetzt sind die zunehmend schärferen Streitigkeiten zwischen Olga und Silvano zwar von Themen, die aus den aktuellen politischen Auseinandersetzungen in Südtirol stammen⁸, aber ungeachtet dessen stellt der Film in erster Linie eine Emanzipationsgeschichte vor, die mit einem Befreiungsakt endet. Wo er hinführt, bleibt unklar, von seiner Tendenz, nicht gegen die Schwierigkeiten anzugehen, sondern sich ihnen durch Rückzug auf individuelle Privatheit zu entziehen, ist die Figur der Olga von Anfang an geprägt.

Dies wird vor allem in Olgas Phantasie-Exkursen deutlich: manche ihrer Sätze scheinen, im Kontext des aktuellen Dialogs, wie vom Himmel gefallen. Gleich in der ersten Szene fragt sie, "warum wir nicht fünf Augen haben" und äußert den Wunsch, "ein blondes und ein graues Auge zu haben", "kein Fisch und auch kein Vogel" sein zu wollen. In diesen poetischen Aussagen erscheint Olga als verletztlich, gefühlsbetont und mit einer innerlichen Phantasie begabt, die von ihrer sozialen und geographischen Herkunft kaum glaubwürdig ist. Olga schweigt, zeigt sich gleichgültig, verweigert die Kommunikation. Selten sind offene Gespräche, sie kommen nur vor in der Verliebtheitsphase Olgas, mit dem Vater (nur in der Fremde, im Sanatorium), sowie mit den Unterdrückten Frauen und ihrem behinderten Bruder im Dorf.

Die Entwicklung Olgas trägt auch Züge eines modernen Weiblichkeitsbildes. Zunehmend selbstbewußter fordert sie im Verlauf ihrer Beziehung zu Silvano die Befriedigung ihrer erotischen Bedürfnisse ein oder verweigert sich⁹. Ohne Rücksicht auf die Interessen anderer setzt sie bei dieser und anderen Gelegenheiten ihre Vorstellungen, ihre Interessen durch, ohne daß diese im Zusammenhang deutlich werden. So müssen ihre Akte der Gegenwehr als bloße Launenhaftigkeit erscheinen. Sie scheinen einer

⁸Sie singt laut und demonstrativ das Andreas-Hofer-Lied, er schreibt den Bomben-Terrorismus den "Nazisten" zu, sie schimpft auf die Italiener, die "in unser Land gekommen sind, nicht wir in ihres" und nennt ihn einen "Walschen". In vielen Szenen sind Radio- und Fernsehkommentare im "Hintergrund" zu hören, schließlich werden Demonstrationen und politische Aktionen mit südtiroler Bezug gezeigt, an denen Silvano teilnimmt.

⁹Während Silvano auch in Phasen der Lustlosigkeit bereit ist, auf ihre Bedürfnisse zumindest einzugehen - eine bewußt die Klischees (in andere?) umkehrende Charakterisierung, die nicht frei von spekulativen Zügen ist, wenn Olga in ihrer Nacktheit und Silvano schamhaft in seiner Unterwäsche unattraktiv erscheint.

kurzfristigen Selbstbestätigung zu dienen, dem Ausleben spontaner Gefühle oder Anwandlungen. Weder den anderen Figuren im Film, noch den Zuschauern wird die Möglichkeit gegeben, ihre Motive zu verstehen. Ihr Kampf gegen die Verhältnisse ist nicht auf Verständnissuche oder Dialog ausgerichtet, sondern spielt sich ausschließlich in der Form der Konfrontation ab, als Mutprobe oder Zweikampf.

Auch dieses im Grunde abstrakte Kräftemessen ist durch viele regionale Färbungen mit dem südtiroler Kontext verknüpft, so daß sich dem mit ihnen vertrauten Zuschauer Assoziationen ergeben, die gegen eine Identifikation mit der Titelfigur sprechen: nicht als Leidende erscheint sie, die sich zurecht auflehnt, sondern als eine Außenstehende, die mit Anspielungen auf die Problemen ihre Launen durchzusetzen versucht.

Denjenigen Zuschauern, denen die regionalen Bezüge verschlossen bleiben, muß das abstrakte Kräftemessen eher als Ausfluß psychologischer Dispositionen erscheinen, in denen auch für sie nachvollziehbare Simplifikationen enthalten sind: Klischees des Frauen- und Männerverhaltens¹⁰, nationalistische Vorurteile, Elemente des Heimat-Syndroms. Nicht aber kann diese Gestaltung als eine Bearbeitung, als eine Annäherung an die Probleme des Zusammenlebens in der speziellen südtiroler Situation gelten, die ja ihrerseits verallgemeinerbare Züge enthält.

Brauchen wir hier den Heimatdiskurs?

Der Autor des Romans Zoderer hat betont: "Ich wollte nie einen Südtirol-Roman schreiben"¹¹. Deutlich wird seine Ablehnung, in einen Zusammenhang mit dem "klassischen" Heimatroman oder -film gebracht zu werden. In einer Produktionsmitteilung heißt es demgegenüber: "Heimat ist ein schwer erreichbarer Zustand. Die Suche nach ihr ist die Geschichte Olgas, (...) der Verräterin an der sogenannten 'Heimat'"¹². Sowohl im Roman, als auch im Film taucht der Begriff "Heimat" als ständiger Bezugspunkt auf. Damit soll *Die Walsche* wohl als ein Anti-Heimatfilm gekennzeichnet und damit einer jungen Tradition in Literatur und Film angenähert werden, die sich der unkritischen Idyllisierung der Heimat in den entsprechenden

¹⁰Wobei die Zweideutigkeit der Personencharakterisierung sich vorteilhaft auf die Breite der Akzeptanz auswirkt: Olga kann sowohl als resolut-zickig, als auch als emanzipiert-weiblich rezipiert werden.

¹¹Zitate von Zoderer und Masten, die den Interviews in diesem Heft entstammen, werden nicht weiter nachgewiesen.

¹²Flugblatt (Anm. 5).

Filmen speziell der 50er Jahre entgegenstellt.¹³ Ein neuer Kritischer Regionalismus versteht Heimat als kulturgeschichtlichen Raum, den ländlichen Alltag der kleinen Leute im Dorf. Kritisiert wurden von den Autoren des neuen Regionalismus die erstarrten Regionalkulturen mit ihrer zu folkloristisch-touristischen Zwecken hervorgekehrten Scheinharmonie. Gezeigt wurde das "barbarische Dorf"¹⁴, in dem die Harmonie als Kollektivzwang entlarvt wird, der sich vor allem gegen Unangepaßte und Außenseiter richtet. Die Mythifizierung der Natur und eines überlieferten und festen Normensystems wird kritisch-distanziert aus der Sicht unterdrückter Individuen oder Minderheiten dargestellt - als Kämpfer gegen ihre Herrschaft und die ihrer Vertreter wird das Opfer zum Sympathieträger für den Rezipienten.

Sicher weist auch *Die Walsche* einige Merkmale auf, die die Bezeichnung "kritischer Heimatfilm" rechtfertigen könnten:

Das Dorf weist Olga, die Außenseiterin, ab, weil sie dörfliche Verhaltensnormen verletzt hat; was als Strafe für ihre Verletzung der sozialen Normen gilt, ihre Isolation, wird umgewertet in ein Leiden an den unbeweglichen Zuständen;

Olgas "Heimat", wird als zerrissen und hilflos gezeigt. Ihre Identität beruht weder auf dem kulturellen Hintergrund des deutschen Dorfs, noch kann sie sich in der Mischkultur der Stadt entfalten. Die "natürliche" und einheitliche Ordnung ist zerstört¹⁵;

Die Berge als wichtigstes konstituierendes Element der Landschaft sind im Bild kaum präsent, demgegenüber wird das betont un-heimatliche Ambiente bevorzugt;

Der Film hat kein harmoniestiftendes Happy-End.

In einem wesentlichen Merkmal weicht *Die Walsche* von den Produktionen des "kritischen Heimatfilms" der 70er und 80er Jahre ab. Die Abwehr gegen versteinerte Verhältnisse, gegen Unterdrückung und Ausgrenzung führt nicht zu einem neuen Heimatverständnis, das Leiden wird nicht emanzipatorisch gewendet in dem Sinn, daß daraus eine Perspektive entstehen könnte. Zwar schwingt eine gemeinsame Heimatutopie für alle mit im ganzen Film, die einzelnen Gruppen aber versuchen sie auf verschiede-

¹³Vgl. zum Heimatfilm neustens: Gertrud Steiner: *Die Heimatmacher - Kino in Österreich 1946-1966*, Wien 1987, früher auch: Willy Höfig: *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*, Stuttgart 1973.

¹⁴Ina Maria Greverus: *Auf der Suche nach Heimat*. München 1979, S. 199.

¹⁵"Keine Natürlichkeit (...) Ich hasse diese Skipisten (...) die Heimat ist in Gefahr" erkennt der Vater.

nen ihnen jeweils zuträglichen Wegen zu erreichen, und keinem gelingt es auch nur ansatzweise, ein Stück dieses Ideals zu verwirklichen. Ein neues Heimatverständnis wird in diesem Film nicht debattiert. Die Art, wie besonders die Reaktionen Olgas auf das Leiden an den Verhältnissen gestaltet sind, lehnt sich eher an Tendenzen zur neuen Subjektivität und Innerlichkeit an.¹⁶

Wie walsch ist die Walsche dem Südtiroler?

In der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich wurde der Film nach der Fernsehausstrahlung trotzdem weithin als "Beispiel eines engagierten kritischen Heimatfilms" in der Presse überwiegend positiv beurteilt.¹⁷ Demgegenüber steht, wie bereits erwähnt, eine entgegengesetzte Reaktion in Südtirol selbst. Gleich nach der überfüllten bozner Premiere wurden in der Öffentlichkeit Befremden und Enttäuschung teils polemisch formuliert. Dies ist zum Teil einer wohl überhöhten Erwartungshaltung zuzuschreiben, die dadurch entstand, daß der Anfang 1986 in mehreren südtiroler Orten und unter Mitwirkung einheimischer Laiendarsteller und Statisten gedreht wurde. Darüber hinaus war nie zuvor für einen in Südtirol spielenden aktuellen Film, der dazu nach einem erst kurz vorher erschienenen vieldiskutierten Roman des bekannten Autors Zoderer gedreht wurde, soviel Werbung gemacht worden.

Zudem war bei der Erstvorführung ein kleiner Skandal bekannt geworden: Der Sender Bozen des italienischen Fernsehens RAI hatte eine Beteiligung verweigert, die Diskussion über die Gründe¹⁸ und die dabei bekannt gewordenen Demarchen (der Direktor des Senders soll beim koproduzierenden ORF interveniert haben, um Schnitte oder die Absetzung vom Programm zu erreichen) wurde in der Presse ausführlich ausgebreitet, ebenso gab es Schwierigkeiten mit den Dorfbewohnern bei den Dreharbeiten.

Aber die Hauptpunkte der Kritik und Ablehnung des Films beziehen sich eindeutig auf seinen Inhalt; sie sollen im folgenden beispielhaft und nach Kategorien geordnet wiedergegeben werden. Dabei spielt durchweg

¹⁶Vgl. Kalsner, a.a.O. 157.

¹⁷Dies gilt auch für den Roman. Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Die Kritiker und Zoderers "Walsche", in: "sturzfänge" (südtiroler Kulturzeitschrift), 4/1983, S. 47.

¹⁸Der Leiter des Senders behauptete, nicht gefragt worden zu sein, meinte dann aber, wenn er den Film gekannt hätte, hätte er ihn in jedem Fall abgelehnt. Die Sache wurde im Landtag behandelt.

die Frage nach der Glaubwürdigkeit vor allem der Sprache, der schauspielerischen Darstellung, sowie der Gruppentypologie, allgemein gesagt die Kategorie der *Authentizität* eine entscheidende Rolle.

1) Gruppencharakterisierung.

Die vehementeste Kritik richtete sich gegen die Zeichnung der Dorfgesellschaft. Das im Roman "Symbolhafte, Warnende" sei im Film "als Realität wiedergegeben" worden. Gemeint ist damit, daß die karikaturhafte Pointierung bei der Beschreibung im Roman den Charakter einer subtilen Überspitzung einer beschriebenen Realität hatte, während im Film diese sozusagen für die Realität stand und nicht als Stilisierung rezipiert werden könne. Ausschlüsse aus Familien, so wurde argumentiert, habe es zwar gegeben, aber nur vereinzelt, und niemals habe sich eine ganze Dorfgesellschaft so ablehnend verhalten. Die Südtiroler seien nicht durchweg "stumpfe und sprachlose Gesellen"¹⁹ Bei diesem Punkt wurde oft auch polemisch formuliert: Der Film zeige ein "Sammelsurium von Betrunkenen", die nur aus Zoderers "Haß" entstehen habe können. Die Bauern seien "ein Volk von Dorftrotteln, (...) durchwegs verkrüppelt, bockig, jedenfalls feindselig"²⁰. Mäßiger, aber inhaltlich durchaus vergleichbar war schon mehrheitlich die Kritik an Zoderers Roman gewesen: "zu oberflächliche Schilderung des Verhältnisses Italienisch-deutsch" oder "Eingleisigkeit gegenüber der Dorfwelt"²¹

Zwei von mir befragte Rezipienten (ein bozner Student und ein junger grödner Bildhauer) widersprachen dem Klischeevorwurf in Bezug auf die Dorfwelt so: "Masten hat sich diese Bilder eben so ausgesucht und konstruiert, das heißt nicht, daß es sie nicht gibt: es gibt sie (diese Figuren), vielleicht noch stärker, vielleicht nirgends in einer solchen Konzentration". Und eine "ausgewogene", untypische, nicht ausgefallene Gestalt sei ja auch nicht filmmarktgerecht. Der Begriff Klischee sei hier falsch angewendet, hier würde das Stilmittel der Übertreibung bewußt eingesetzt.

¹⁹ AA 20.9.1986.

²⁰ "Dolomiten" (einzige deutschsprachige Tageszeitung), 20./21.9.1986.

²¹ Georg Engl: Rezension in: "tandem" (südtiroler Zeitschrift), 13.10.1982.

2) Sprachgestaltung

Die am zweithäufigsten geäußerte Kritik entzündete sich an der Verwendung verschiedener süddeutscher Sprachfärbungen durch die Darsteller, die im Film als fiktiver "südtiroler Dialekt" präsentiert worden seien. "Olga und ihre Landsleute sind sich schon rein sprachlich fremd. (...) Olga kann sich diese Ausdrucksweise nicht in Bozen geholt haben" Insgesamt bezog sich die Kritik am Einsatz der bekannten österreichischen Schauspielerin Marie Colbin vor allem auf ihre nicht als authentisch empfundene Sprache, auf die falsche Mundart.

Der Regisseur antwortete auf diese Kritik bei der Premierendiskussion mit produktionstechnischen Argumenten: da man keinen provinziellen Film habe drehen wollen, daher auf die Professionalität der Darsteller und auf ihre Filmerfahrung angewiesen gewesen sei, habe man eine nicht-südtirolerische Schauspielerin verpflichten müssen. Selbst wenn man solche Zwänge bedenkt, ist doch die Entscheidung eine deutliche Absage an den Authentizitätsanspruch, den Masten bei *Das Glück beim Händewaschen* noch durchgesetzt hatte.²²

Schon bei der Romankritik hatte man Zoderers Sprache als "gemacht, nicht erlebt"²³ empfunden, man ordnete sie als "süddeutsch-österreichisch" ein.²⁴

3) Charaktergestaltung

Die Kritik an der Hauptfigur und ihrer Konzeption durch die Regie galt nicht nur der mangelnden Authentizität ihrer Sprachfärbung, sondern auch dem Dialog selber, in dem sie ihrer fiktiven Sozialisation nicht entsprechende Formulierungen verwende. In diese Richtung war auch schon der Roman vereinzelt kritisiert worden.²⁵ Bei den Kritikern des Films kommt das Äußere hinzu, ihre Erscheinung, ihr Spiel. Die Colbin sei im Film "kein südtiroler Mädchen", was auch auf einen diesen Aspekt vernachlässigende Regie zurückgeführt wurde. Meist aber wurde gefunden, sie sei

²²Für *Das Glück beim Händewaschen* hatte das ZDF eine deutsche Untertitelung der Mundartpassagen vorgenommen.

²³Werner Menapace: Joseph Zoderer, *Die Walsche*, in: "sturzfänge", 1/1982, S. 59. Zoderer garniere nur mit tirolischen Wendungen ("Schmarm", "schöpsene Suppe", etc.). Vgl. auch Kalser, a.a.O. S. 86f.

²⁴Kurt Landthaler: *Die schummrigen Flecken auf dem Schuppendach*, in: ebda. S. 60.

²⁵Vgl. Kalser a.a.O. S. 62 und Scheichl a.a.O.

zu häufig ins "Melodramatische" abgerutscht und "schon vom Aussehen her walscher als ihr Freund". Man fand sie "als Südtirolerin viel zu temperamentvoll und frech (im Sinne von selbstsicher, pp)"²⁶.

4) Allgemeine Aussage

Wie bereits erwähnt, ist die Absicht der Autoren, durch die zweisprachigen Dialoge zwischen den beiden Hauptpersonen das Ideal eines gegenseitigen Verständnisses anzudeuten, nicht verstanden worden. Die Sprachenversetzung wurde eher als unrealistisch und verwirrend empfunden. Sie trug zu dem Gesamteindruck bei, daß hier in bezug auf die problematischen Beziehungen zwischen den Volksgruppen in Südtirol eine "pessimistische Auffassung" vermittelt wird, die als Lösung nur die "Flucht in die innere Heimat" zuließe. Es wurde bemängelt, daß der "Thematik Zusammenleben somit kein Dienst erwiesen (sei), Vorurteile nicht abgebaut werden, sondern zum Besten gegeben"²⁷. Der Film wolle eher "Effekt, Wirkung" erheischen denn "Wirklichkeit beschreiben"²⁸.

Aus der Kritik, daß die Themenstellung für Südtiroler zu oberflächlich sei, wird geschlossen, daß der Film wohl besonders fürs Ausland gemacht sei. Zoderer wird vorgeworfen, einen "arg hohen Preis für die mediengerechte Verbreitung seiner Novelle gezahlt"²⁹ zu haben, er "vergewaltige und verkaufe seine Heimat" und verbreite ein falsches Bild von ihr.³⁰

Interessant war die ethnisch differenzierte Bewertung des Romans (nicht des Films). Die Zugehörigkeit zur Sprachengruppe bewirkte geradezu gegensätzliche Beurteilungen: Umberto Gandini fand die Südtiroler "Meisterhaft", die Italiener "schemenhaft", der Kritiker Rampold in den "Dolomiten" die Hiesigen "unrealistisch", die Walschen "treffend"³¹ gezeichnet. Man reagierte also besonders empfindlich auf die negative Darstellung (oder Verzerrung) der eigenen Bezugsgruppe und fand die jeweils andere "realistisch" dargestellt.

²⁶Zitate nacheinander: AA 20.9., 19.9. und 28.12.1986, eigene Befragung (drei ca. 55jährige Zuschauer)

²⁷AA 28.12. und 20.9.1986.

²⁸Kalser a.a.O. S. 67.

²⁹AA 28.12.1986.

³⁰R. Schöpf in: Scheichl, a.a.O. S. 47.

³¹AA 2.10.1982 und Marco Dalbosco: Die Walsche zwischen Modeerscheinung und Nationalpos, in: "alternative" (südtiroler Monatszeitschrift für Kultur), 9/1986, S. 10.

Im großen und ganzen war die Reaktion auf den Film in Südtirol trotz eines bislang nicht dagewesenen Ansturms bei den Premieren die eines enttäuschten Lokalpublikums.³² "Im Ausland wurde der Film viel begeisterter aufgenommen, da dort der politisch-polemische Teil nicht überbewertet wurde."³³ Diese auffällige Diskrepanz zwischen der Aufnahme eines Films bei den *Betroffenen* und bei den *Außenstehenden*, der mit Heimat in vielfältiger Weise zu tun hat, soll abschließend zum Anlaß für weiterführende Reflexionen genommen werden. Ich gehe dabei jedesmal von den durch Zitate belegten Intentionen der Autoren aus.

1) Die Autoren weisen wiederholt darauf hin, daß, wie der Roman "kein Sachbuch über Minderheiten"³⁴, der Film kein Dokumentarfilm sein will, der "sozialpsychologische Auskunft über die Bergbevölkerung Südtirols gibt" (Zoderer). Die Autoren fordern für sich das Recht auf eine *persönliche Perspektive*, die sich nicht in einer repräsentativen Widerspiegelung der Südtiroler in den Filmfiguren manifestiert, sondern nur den subjektiven Aussageinteressen der Autoren folgt.

Dies hätte, in Bezug auf die Erzählhaltung im Film, die Verwendung *distanzschaffender Stilmittel* (Ironie, Satire, deutliche Typisierung) nahegelegt. Tatsächlich aber wird ein gelegentlich forciertem Realismus mit ebenso bewußten Verzeichnungen unsystematisch vermischt. Was in der symbolhaften Gestaltung des Romans glaubwürdig war, weil es sich der eindeutigen Festlegung auf eine simplifizierende Interpretation entzog, droht in der Konkretheit des Bildes und in der hilflosen Eindeutigkeit von Inszenierung und Spiel im Film zur platten Karikatur zu werden. Der realistische Ansatz als Intention wird so stark vermittelt, daß der Widerspruch zwischen Authentizitätsstreben und Autorenperspektive nicht mehr formal aufgefangen werden kann. Und in der Tat setzte die Kritik ja nicht so sehr an den Verzerrungen an, die dadurch entstehen, sondern an der Tatsache, daß sie als Wirklichkeit verkauft worden sind.

Denn selbst wenn sich die Autoren gegen den Anspruch verwahren, eine kritisch-realistische Behandlung des Südtirol-Problems vorgelegt zu haben, so deutet nicht nur die Argumentation, mit der sie den Film später

³²Einige Schlagzeilen: "Polemik oder Kunst?" - "Objektivität war nicht gefragt" - "Von schwacher Anerkennung zu Empörung oder scharfer Ablehnung" (Dolomiten 20./21.9.1986) - "La bomba 'Die Walsche'" - "Ansturm sinnlos" - "Nach der Erwartung - Katerstimmung" (AA 28.12.1986)

³³Scheichl, a.a.O. S. 47.

³⁴Gerhard Mumelter, in: "distel" (südtiroler Kulturzeitschrift), 4 + 5/1982, zit. nach Scheichl, a.a.O. S. 49.

vermarktet haben, darauf hin, daß man bei der Thematik diesem Anspruch gar nicht ausweichen kann. Aber auch im Film selbst ist dieser Ansatz ja stets präsent³⁵. So bleibt der Vorwurf, die Verknüpfung von Konkretheit und Verallgemeinerung künstlerisch nicht bewältigt zu haben, den ideellen Vorsatz in der materiellen Vermittlung nicht durchgehalten zu haben. : "Ein Film kann noch so viele wahre Details enthalten, - er bleibt unverbindlich, wenn er nicht zeigt, wie die Menschen zu diesen oder jenen Handlungen kommen. Wenn der Film eine Erkenntnis der Wirklichkeit vermitteln will, so muß er den Prozeß und die Notwendigkeit, mit der die Tatsachen entstanden sind, erklären"³⁶ Diese von Hans Richter für den Dokumentarfilm formulierten Forderungen einer "sozialen Dramaturgie" gelten auch für den realistischen Spielfilm. Daß der Film *Die Walsche* sich weder um den Prozeß, noch um die Notwendigkeit kümmert, mit der Olgas Situation entstanden ist und sich entwickelt, macht vor allem die Hauptfigur und ihre Handlungsmotive so unglaubwürdig. Der Regisseur muß Zuflucht nehmen zum Pathos, zu unverständlichen Gefühlsausbrüchen, zu bedeutungsschwerem Schweigen, zu psychologisch und *sozialdramaturgisch* unglaubwürdigen Verhaltensweisen³⁷. Die Flucht aus dem Klischee des Heimatfilms führte bei der Gestaltung der Titelfigur zur unredlichen Stilisierung, d.h. zu neuen Klischees, die keine glaubhafte Verallgemeinerung zulassen.

2) Zu den Aussageinteressen der Autoren gehörte, daß sie über die Südtiroler hinaus vor allem das Publikum in der Bundesrepublik, in Österreich und der Schweiz ansprechen wollen. Der "Stoff", der eindeutig die Südtirolproblematik zum Ausgangspunkt hat und nicht die Probleme einer anderen Region, sollte zu diesem Zweck auch so verallgemeinert, so auf das Wesentliche reduziert und konzentriert werden, daß ein Film über Fremdheit überhaupt daraus entstehen konnte.³⁸ Die sich aus diesen Ab-

³⁵ Man denke nur an die eingestreuten Szenen mit politischen Aktionen und an die Unterlegung ganzer Szenen mit aktuellen Radionachrichten und -kommentaren.

³⁶ Hans Richter: *Der Kampf um den Film*, Frankfurt 1979 (geschrieben 1939), S.130.

³⁷ Beispiele: Olgas "poetische" Anwandlungen; die oberflächliche Theatralik der Gesten Olgas oder ihre unvermittelten Ausbrüche; die Inszenierung des Schweigens, etwa in den Szenen mit der männlichen Dorfgesellschaft, oder wenn sie mit den Frauen bei der Leiche steht; die intimen Geständnisse sexueller Unterdrückung, die eine Bäurin Olga macht; die dreißigjährige Olga mit ihrem großstädtischen Verhaltenshintergrund zeigt plötzlich Angst vor dem Faschingsumzug in ihrem Heimatdorf; etc.

³⁸ Vgl. Zoderers Aussage in Anm. 1. Sicherlich lassen sich überall, wo Angehörige verschiedener Kulturen zusammenleben, ähnliche Problemstrukturen feststellen. Aber zwischen der Lage einer islamisch orthodox erzogenen Türkin in Westberlin (um Zoderers Beispiel zu konkretisieren) und der Südtirolerin, die im eigenen Land lebt, mit anerkannter Zweisprachigkeit

sichten ergebende notwendige *Ent-Regionalisierung* zeigt sich am deutlichsten in der Sprachgestaltung.

Realistische Beschreibung und Detailbeobachtung wurden der angeblichen Notwendigkeit geopfert, den Film im Ausland rezipierbar zu machen. Die unkonsequent gehandhabte Vermischung verschiedener Idiome ist nicht nur aus den Produktionszwängen erklärbar, sie entspricht auch einer künstlerischen Grundentscheidung: Was schließlich der Titelrolle nicht erlaubt worden war (Bauerntheaterdeutsch), das wurde den Dorfkomparsen abverlangt.

Das Auseinanderklaffen der sich perfekt (Burg-)theaterdeutsch ausdrückenden Hauptdarstellerin und ihren Film-Mitbürgern, den sich mit einem unechten Volkstheater-Südtirolerisch abquälenden Matschern³⁹ war als Sprachvergewaltigung den Südtirolern erkennbar. Die Vorstellung eines falschen, synthetisch konstruierten Südtirolbildes für das ausländische Publikum aber ist gelungen: Dem einen, das geprägt ist von der heilen Welt als Ersatzheimat für Touristen gesellt sich nicht erst seit Zoderer besonders bei den Intellektuellen ein anderes, ebenso verqueres hinzu: das der katholisch-biedereren Provinz mit unüberbrückbaren Differenzen zwischen der deutschen und der italienischen Welt - eine neue Schwarz-Weiß-Malerei.

3) Den Äußerungen der Autoren ist immer wieder die Sorge zu entnehmen, der Film könnte provinziell werden, weshalb man möglichst professionell arbeiten wollte. Aus der Untersuchung dieser Entscheidung in Bezug auf die Besetzung der Hauptrolle war schon deutlich geworden, daß dies nicht eine war, die *nur* technische Perfektion im Sinne hatte. "Professionalität" bedeutet in diesem Fall auch das freiwillige Akzeptieren bestimmter ästhetischer Normen. Das sich somit durchsetzende *Verwertungsinteresse* hat letztlich dazu geführt, daß die Autoren von einer ernsthafteren Behandlung der Südtirolproblematik bewußt abgesehen, dennoch aber den Schein des Realismus, weil er Teil des Etiketts "kritischer Heimatfilm" ist, beibehalten haben. Dabei wurde die voraussehbare Enttäuschung des heimatlichen Publikums bewußt in Kauf genommen.

Südtirol ist damit nur noch Filmkulisse für eine Geschichte, deren Elemente sich an anderen, besser verwertbaren Erscheinungen des Zeitgeists orientieren: filmisch aufbereitete Emanzipations-Bruchstücke, neue Sensibilität und Innerlichkeit, *Exotisierung des Heimat-Syndroms*.

und einem System von Gesetzen, die die Rechte der Minderheit regeln, liegen ja wohl Welten. Vgl. Kaiser a.a.O. S. 77.

³⁹ Den Einwohnern des Dorfes, in dem gedreht wurde.

Helke Weinbach:

Volkstöne und Plastikfladen. Elfriede Jelineks Satire *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*

Hoch auf den höchsten Höhen
Gedeiht am besten das Rindvieh,
Da wohnen die seligen Trotteln
Dem Himmel etwa am nächsten;
Doch freilich am fernsten der Erde!

Franz Grillparzer

Heimat, wie sie uns denn angeblich "allen in die Kindheit scheint"¹, stellt sich in der Jelinekschen Interpretation als eine Welt des Schein heraus, hinter der die Wirklichkeit der Entfremdung verborgen liegt.

"In den Waldheimen und auf den Haidern dieses schönen Landes brennen die kleinen Lichter und geben einen schönen Schein ab, und der schönste Schein sind wir. Wir sind nichts, wir sind nur, was wir scheinen: Land der Musik und der weißen Pferde."²

Das Land, von dem Elfriede Jelinek hier spricht, ist das ihrer "Heimat! Österreich regional" (247)³, welches in der Satire den Raum konstituiert, in dem Heimatklischee und Naturmythos im Kontext von Zerstörung, faschistischer Ideologietradition und Illusionsbildungen als ein ganz und gar künstliches Gebilde zum Vorschein kommen. Der Ruf nach Heimat und Wärme, "Heimat: sofort hierher!... Heimat! Her zu mir! ... Sonne, los jetzt!" (122, 282), verhält als Echo auf einen ideogramatisch gezeichneten Haß, der sich gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse richtet.

¹Bloch, Ernst: Prinzip Hoffnung. Ffm. 1959. S. 1628.

²Jelinek, Elfriede: Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises in Köln am 2-12-1986. In: Die ZEIT, 5.12.1986.

³Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Reinbek 1985. Zitate aus diesem Roman werden im folgenden nur noch durch Seitenzahl-Angabe im Text belegt.

Zur satirischen Bearbeitung der Thematik 'Heimat und Natur' ist Jelinek veranlaßt worden durch die damalige gesellschaftspolitische Situation in Österreich, das heißt die Regierungskoalition zwischen SPÖ und deutschnationaler FPÖ, die Begrüßung des Naziverbrechers Reder durch den Verteidigungsminister etc.⁴

Die in Österreich extrem ausgeprägte Sozialpartnerschaftspolitik auf der einen Seite und auf der anderen die Einheitsfront von Naturschützern rechter und linker Couleur im Zusammenhang mit dem Konrad-Lorenz-Volksbegehren (gegen das geplante Kraftwerk Hainburg) - beide hängen auch mit einem Heimatmythos zusammen, der das Bewußtsein der Unbefriedetheit und Gespaltenheit ausgrenzt und alles, was Gegensätze verdeutlichen könnte, herausdrängt.

Jelinek nimmt in der Heimatproblematik ein Thema auf, dem sich in der Geschichte der österreichischen Literatur nicht nur Heimatdichter wie Rosegger, Waggerl oder Simmel angenommen haben, sondern auch fortschrittlich-kritische Literaten. Einen Anfang machte Gert F. Jonke mit seinem Ende der sechziger Jahre erschienenen Werk *Geometrischer Heimatroman*⁵, der in einer herkömmlichen Sehweisen brechenden Montage verschiedener Textsorten Dorfleben in mechanischen Bewegungsabläufen und der Versachlichung von Beziehungen, zu einem Kontrukt werden läßt.

Jonke ist Mitglied der Grazer Autorengruppe, und in der sprachexperimentellen Linie dieser Schriftsteller ist auch Elfriede Jelinek zu sehen, wengleich sie mehr zu jenen Vertretern eines Kritischen Realismus in Österreich gezählt wird, die in den siebziger Jahren u.a. eine sogenannte 'Antiheimatliteratur' populär machten. In den Romanen solcher Autoren wie Gernot Wolfgruber, Franz Innerhofer, Michael Scharang steht die Kritik an den Lebensbedingungen auf dem Land im Mittelpunkt, "österreichische Provinz als Gefängnis, die schon geographisch fixierte Ausweglosigkeit des Dörflichen, die bäuerlichen Arbeitsbedingungen und die soziale Immobilität auf dem Lande, die die Lebenserwartungen der Figuren von Geburt an einschränken, eine durch und durch instrumentalisierte Lebenswelt."⁶

Solche Zwänge werden bei Jelinek auch thematisiert, aber sie will in der satirischen Montage verschiedener Sprachebenen die ursächlichen Hintergründe aufzeigen, die in Bezug auf 'Heimat' nicht im Dorf an sich oder in der Stadt-Land-Problematik zu suchen sind, sondern in der Öko-

⁴Vgl. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Arbeiterkampf, 12.1.1986.

⁵Jonke, Gert F.: *Geometrischer Heimatroman*. Frankfurt a. Main 1969.

⁶Cramer, Sybille: Der Heimat süße Liebe. In: Literaturmagazin 14. Reinbek 1981, S. 55-61.

nomie der Klassenverhältnisse und ihrem ideologischen, medienvermittelten Überbau. Jelinek greift das Thema 'Heimat' in seinen klischierten Verbindungen zu Natur, Wald, Förster etc. auf. Sie verweist darauf, woraus diese Motive entnommen sind (nämlich den Medien, die diese Klischees vermitteln) und stellt über sprachliche Assoziationsketten, Ideogramme und Verfremdungen Sichtweisen her, die über eine abstrakte Ebene Bewußtsein für gesellschaftliche Herrschaftsstrukturen und ideologische Mechanismen schaffen sollen.

Geographie der Entfremdung

In der Jelinekschen Prosa ist 'Heimat' kein Ort der Ordnung und Geborgenheit, sondern einer, an dem ein lebensbedrohliches, giftiges Klima herrscht, vor dem Schutz gesucht werden muß. Diesen Schutz suchen die Dorfbewohner im Heimatklichee, die diesen aufgrund ihres Scheincharakters aber nicht wirklich bieten können - so werden sie darauf zurückgeworfen, dieses Klischee immer wieder zu reproduzieren.

Die "deartig schöne Heimat" (133) wird gestaltet, indem die sozialen Verhältnisse in den sprachlichen Kategorien des geographischen Raumes dargelegt werden. In die räumlichen Oppositionen von Nähe und Ferne, Innen und außen, Oben und Unten werden Versatzstücke des Heimatbegriffs montiert und als ein Wertesystem der Entfremdung entlarvt.

Jelinek schickt die Leser durch die (sprachliche) Wildnis einer steiermärkischen Alpenlandschaft, auf deren oberstem Gipfel die Spitzen der Gesellschaft, Millionäre und Manager mit ihren Handlanger, den Politikern, im ehemaligen Jagdschloß des Kaisers als die eigentlichen *Heimat-Besitzer* über Land und Leute Entscheidungen fällen.

Der "Hohlweg", den der Holzknecht Erich (die Figur des grobschlächtigen, alkoholabhängigen Waldarbeiters aus dem 1975 erschienen Roman *Die Liebhaberinnen*) zu Beginn des Buches einschlägt, führt ihn durch die "Welt der Alpen in ihrer ganzen Hierarchie" (55) dort hinauf, wo er auf der Höhe der bourgeoisen Jagdgesellschaft eher beiläufig erschossen wird: "Der Schuß fällt hin, und einer von uns allen fällt um ... Schon wieder ist ein Vertreter der Mehrheit umgefallen, und keiner merkt es, denn an den Mehrheitsverhältnissen ändert das überhaupt nichts" (282).

Ganz unten, geographisch im Tal, rangiert die Mehrheit, die soziale Gruppe, zu der Erich gehört: die Dorfbewölkerung. Diese agiert nicht als homogene Gemeinschaft, sondern spiegelt in ihrer sozialen Ausdifferenzierung eine Hierarchie wider, die gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen der Klassengesellschaft reproduziert. Gewalt und Macht werden innerhalb der Dorfgemeinde immer über die nächst schwächeren Glieder

weitergegeben, um die eigene individuelle Position zu behaupten: "Eine Bäuerin wird an einem Kind zur Töterin, so kann man seinen sozialen Status verändern" (60).

Wie die Kinder und Geistigbehinderten ist Erich sozialen Zwängen ausgesetzt, die seine Handlungsweise mehr einzuschränken vermögen als die eines Tieres: "Jedes Tier hat unauffälliges Verhalten lang geübt... Diesem jungen Mann, der hohlwegs aufsteigt, ist Verhalten meist ein Rätsel" (20). Als Waldarbeiter (bei Jelinek unter dörflichen Verhältnissen generell ein Synonym für Alkoholiker), durch Arbeit und jetzige Arbeitslosigkeit psychisch und physisch deformiert, von Frau und Kindern verlassen, "ein heimatloser Knecht" (126), ist er auf eine Art und Weise "ausgewählt worden, also hervorgehoben" (274), die ihn in seiner taumelnden Suche nach Heimat, und sei es in einer Frau, zu einem "Spielball ohne Element" (55) aller sozialen Gruppen macht, insbesondere aber zum Instrument sexueller Bedürfnisse zweier höher gestellter Frauen.

Auf die tausend Meter hoch gelegene Hütte der Naturdichterdilettantin Aichholzerin steigt Eirch hinauf, um diese von draußen mit Nahrungsmitteln zu versorgen. Die achtzigjährige Witwe eines faschistischen Philosophen bereitet im zweiten Teil der Prosa "Innen. Tag." (der erste Teil betitelt "Aussentag") eine Liebesfalle für Erich vor, er soll ihr, in einem letzten Aufbegehren gegen Alter und Zerfall, "Heimat werden" (189). Der Innenraum des Dichterrinnenhauses, in den sie Natur und Leben von außen hineinholt in das "Innere ihres Kopfes" (100) wird ihr selbst zum Verhängnis.

Die magersüchtige Managerin, ein Mitglied der Jagdgesellschaft des Kaufhausmillionärs (im dritten Prosateil "Aussen. Nacht.") sucht ihre sexuelle Ekelphilie auszuleben. Erichs illusionärer Wunsch, Heimat und Familie in dieser Frau zu finden, tangiert die Managerin nicht; sie macht sich ihn durch Geld, und da dies nicht zu Erfolg führt, mit Gewalt verfügbar. Sexuelle Ausbeutungsverhältnisse zwischen Mann und Frau verkehren sich bei Jelinek hier auf der Ebene der Klassengegensätze. Für Erich ist die Managerin die Verkörperung des faktischen Heimatklischees (wie er es aus dem Fernsehen kennt). Er will dieses Klischee im Dasein der Höhergestellten realisiert haben, Heimat im Sinne von Kontrolle und Verfügbarkeit in der Managerin finden. Das Klischee wird aber zum Instrument der Herrschenden, der es aufgrund ihrer Lebensweise gestattet ist, sich darauf zu beziehen, wie es ihr gefällt. Sie kann so handeln, sie kann aber auch anders. Allein der ökonomische Status gibt ihr die Möglichkeit, die sexuellen Verhältnisse umzukehren und sich über konventionelle Verhältnisse hinwegzusetzen. Letzteres streben die Dorfbewohner auch an, aber nur die Managerin kann realisieren, was bei ihnen nur Wunschbild bleibt.

Die deformierten Figuren sind bei Jelinek als Typenfiguren, die auch in ihren psychologischen Mechanismen dargestellt werden, konstruiert. Sie entwickeln sich im Sinne eines Bewußtwerdungsprozesses nicht weiter, wenngleich sie handeln, aber in ihrem Handeln reproduzieren sie immer wieder ihre Situation. Sie sind dabei bestimmt durch ihre Bedürfnisse innerhalb der gegebenen ökonomischen Verhältnisse, in denen sie sich jeweils bewegen, und die die Realisierung von Bedürfnissen beschränken. Die Deklassierten sind nurmehr in der Lage, diesen Widerspruch in realitätsfernen oder pervertierenden Daseinsbildern zu bewältigen.

Das Elend und die Leiden der Figuren werden nicht an der Darstellung der elenden Verhältnisse explizit gemacht, sondern die Äußerung des wirklichen Elends zeigt sich in einem die Situation transzendierenden Wünschen, das aber wegen seiner Realitätsferne die Lage nur verfestigt. Die Wünsche, die Ansatzpunkt zur Grenzüberschreitung sein könnten, tragen nur noch zur Entfremdung bei. Jelinek kritisiert die realen Verhältnisse in der Kritik an der Entfremdung, wie sie sich im Bewußtsein der Figuren wiederfindet.

Heimat, häufig als Gegensatz zur Fremde definiert, wird zum Synonym für eine Entfremdung, von der alle Figuren, wenngleich in einer, durch die Besitzverhältnisse bedingt, unterschiedlichen Weise, betroffen sind: "Die besitzende Klasse und die Klasse des Proletariats stellen dieselbe menschliche Selbstentfremdung dar. Aber die erste Klasse fühlt sich in dieser Selbstentfremdung wohl und bestätigt, weiß die Entfremdung als ihre eigene Macht und besitzt in ihr den Schein einer menschlichen Existenz; die zweite fühlt sich in der Entfremdung venichtet, erblickt in ihr ihre Ohnmacht und die Wirklichkeit einer unmenschlichen Existenz."⁷

Abfälliges

Wild, Wiese und Wald, Kulissen von Heimatliteratur und -film finden in der Wirklichkeit des Natursterbens eine makabre Entsprechung: "Der Wald ist klinisch tot und weiß es auch nicht. Er steht noch da, kann aber im nächsten Augenblick schon verschwunden sein wie eine Bühnenkulisse" (190). Heimat und Natur konstruiert Jelinek in einer Art Fäkalien-sprache ("aus Fäkalien entsteht auch Natur", 14), aus Wörtern des Zerfalls und Abfalls.

⁷ Marx, Karl/Friedrich Engels: Die Heilige Familie. MEW Bd. 2. Berlin (DDR) 1976. S. 37.

Die vergiftete und zerstörte Natur tritt den Dorfbewohnern, Waldarbeitern, Bauern, Pensionsbetreibern nur noch als Lebenserhalt und -sicherung auf elementarerer materieller Grundlage gegenüber: "Die Natur ist ihm ein Rätsel, er verdient an ihr" (9). Die Art der Lebenssicherung bedingt gleichzeitig die Zerstörung der Natur und die von menschlichem Leben.

In der Drinnen-Draußen-Relation existiert für die Dorfbewohner in der negativen Abgrenzung nach draußen, in der Verteidigung ihrer Heimatidee doch so etwas wie Heimat, obwohl sie eigentlich heimatlos sind. Ihre Heimat hat einen gewissermaßen hermetischen Charakter. Es gibt keinen Ort, zu dem sie entfliehen können, denn die Natur ist überall vergiftet, und eine Natur außerhalb der Gesellschaft existiert nicht. Das Entfliehen in die Natur selbst bedeutet, wieder mit denselben Qualen konfrontiert zu werden; die Natur tritt ihnen als Widerschein des gesellschaftlichen Lebens entgegen: "Die Heimat, in der sie arbeiten, ist ihnen durchweg feindlich gesonnen" (173). Die Arbeit in der Natur ist dem Menschen nicht gesund, sondern man muß damit rechnen, daß die Natur in Gestalt eines Baumstammes über einen herfällt.

Die Arbeit fordert ihre Opfer ebenso wie die herrschende Arbeitslosigkeit. Die Werksiedlung des umweltzerstörenden Hüttenwesens befindet sich zwar in unmittelbarer Nähe des Dorfes, aber für die Dorfbewohner kann sie als ein Draußen realisiert werden, das nicht nach drinnen eindringen darf. Die Arbeitslosen, die sich reihenweise aus Fenstern stürzen, liegen außerhalb des Dorfraumes.

Ein Arbeitsunfall findet im Vergleich zu einem Skisportunfall wenig Aufmerksamkeit. Der Skisport, ein Hauptfaktor der Zerstörung der Alpen repräsentiert für die Dorfbewohner die Hoffnung zur Realisierung ihrer Vorstellungen von Prestige und Anerkennung. Der Tourismus, eine notwendige Einnahmequelle der Dorfbewohner, konfrontiert sie mit der Rücksichtslosigkeit und Willkür, dem "Terrorismus der Touristen" (118). Die Touristen kommen zu den Dorfbewohnern und durchbrechen gewohnte Lebensweisen: "Die Bedürfnisse der Ausflügler sind gegen die Kunst in der Natur gerichtet und gelungen. Sie haben das Bankerl, das liebe im Handumdrehen demoliert, das ich mit meinem Buben eingebaut habe" (23).

Natur wird durch den massenhaften Touristenbetrieb gleichsam industriell produziert. Sie ist das Erzeugnis der einströmenden Gäste, die das Echte suchen und finden, indem sie es selbst herstellen.

Während die Anwesenheit der Bourgeoisie, als von außen kommende Hoffnung auf die Realisierung des Heimatklischees, im Dorf begrüßt wird, sind die Touristen als Personen tatsächlich unerwünscht. Dies zeigt sich dann, wenn Fremde kommen, die keine Touristen sind: "Und mit den anderen, weg damit! Ausländer raus ... Fremde raus, Touristen rein" (159).

Untereinander und sich selbst sind die Dorfbewohner in ihrer sogenannten Heimat, wo jeder jeden kennt, völlig fremd; das Gesetz der ökonomischen Verwertbarkeit bestimmt die persönlichen Beziehungen. Die materielle Basis, die sich jeder im Dorf einzeln sichern muß, schlägt sich in den psychologischen Mechanismen nieder, die an der Organisation des Lebensunterhaltes beteiligt sind. Aggression, Gewalt, Neid und Konkurrenzverhalten bestimmen die Alltagsrealität: Kranke, wie Erichs krebserkrankte Schwester, werden zum Abfallprodukt degradiert, dessen Beseitigung zum baldigen Zeitpunkt erwünscht wird, denn an der Türschwelle wartet bereits die arbeitsfähige Nachfolgerin.

Zu jeder Dorfidylle gehört auch der 'liebevoll' so genannte 'Depperte', der Umgang mit Geistigbehinderten wird bei Jelinek auf seinen, zumindest aus dörflicher Sicht gesehenen, in der Regel einzigen, nämlich ökonomischen Punkt gebracht: "Dörfer stoßen solchen Müll nicht fort, verwerten ihn, das Dorf ist mitfühlend, das Dorf ist auswärtig, das Dorf ist persönlicher als die Stadt" (10). Die Geistigbehinderten sind abhängig, auf Sicherheit angewiesen, d.h. die Dörfler können sie von sich abhängig machen. 'Dörfliche Idylle', die sich dadurch auszeichnet, daß sie die Behinderten nicht ausgrenzt, hat ihre Grenze darin, daß sie sie zu Arbeitstieren herabsetzt.

Die Heimatorte, die Kindheit herstellen und darin Heimat produzieren, werden bei Jelinek zu "Geburtssümpfen" (254). Denn die Deformationen setzen schon mit der Geburt ein, und das Leben erscheint von Beginn an als ein langsamer Prozeß des Absterbens: "Ihr Inneres modert ab Geburt" (61).

Die Vergleiche von Natur und Mensch sind naheliegend, die Frau wird herabgesetzt auf den Vergleich mit Pflanzen; sie als Gebärende ist sozusagen reine Natur; das bedeutet, sie ist aus Erichs Sicht prädestiniert, ihm Heimat zu werden. Mit der Frau wird umgegangen wie mit Heimat, sie wird konsumiert. Die dörfliche Schicksalstriade der Frau lautet Verkäuferin-Hausfrau-Mutter.

Der Lebensweg, den das Dorf unter den gegebenen Bedingungen vorschreibt, ist eng eingegrenzt. Im Gegensatz zur Oberschicht können die Dorfbewohner nur das tun, was sie können, eine bestimmte Tätigkeit oder einen Beruf zu können, bedeutet, ihn zu müssen und damit im Sinne von Freiwählkönnen ein Nichtkönnen: "Der selbstgewählte Beruf revanchiert sich nicht. Man kann ihn oder kann ihn nicht" (24).

Strategien, den Zwangsläufigkeiten und der Ausweglosigkeit zu entkommen, zeigen sich scheinbar im tatsächlichen Verlassen des Dorfes. Die Töchter suchen beim Skifahren nach einer 'guten Partie' von auswärtig. Erichs Frau scheint nicht nur ein geographischer (Umzug nach Tirol) Ausstieg, sondern mit der Heirat eines Försters ein auch sozialer Aufstieg gelungen zu sein. Aber die Heimatangebote von draußen eröffnen keine bes-

sere Lebensperspektive, denn diese wird nicht vorrangig durch den regionalen Standort bestimmt: "Sie lügen einen Unterschied, den es nicht gibt: steirisch oder tirolerisch" (87).

So wie die Touristen in die Dörfer flüchten, um 'echte' Heimat zu finden, so führt die Flucht vom Dorf nach draußen die Dörfler in ihrer Heimatsuche in eine vergleichbare Scheinbarkeit. Die "Abbildungen der Stadt Wien" (24) hängen zwar in den dörflichen Wohnungen, aber die Stadt Wien als mögliche Perspektive stellt ebenso nur eine Reproduktion für sie dar, wie das, was ihnen an illusionären Heimatangeboten zur hoffnungslosen Landflucht über die Medien gemacht wird.

Scheinwerfer nach draußen

Der ideologisch überformend wirkende Einfluß der Medien ist ein wiederkehrendes Thema in den Werken Elfriede Jelineks. Sie unternimmt den Versuch, die Manipulationsmechanismen von Film und Fernsehen literarisch transparent zu machen.

'Heimat' erscheint in dieser Satire im wesentlichen als eine Kategorie der Illusion, ein künstliches Produkt der Medien: "Sie war keinem Heimat, das heißt heutzutage: fort! Raus aus dem Kino!" (126). Die Wirklichkeit ist im Bewußtsein der Figuren eingetauscht zugunsten einer Bildschirmmentalität, die wirklicher als das wirkliche Leben zu sein scheint. Die Figuren werden zur "Reproduktion einer Nachahmung" (80), "auf dem Land zählt ja das Original nichts, wenn die Kopie besser ist. Die Kopie ist glatter als das Vorbild" (14). Die Wertkategorien werden dem Fernsehen entnommen, und ihre Übernahme erfährt eine nochmalige Vereinfachung; dem Bewußtsein bleibt verhaftet, was durch den Filter der Sehnsüchte und Wünsche paßt und nicht zu produktiven Phantasien, sondern zu realitätsfernen Illusionsbildungen führt.

Die Wahrnehmung ihres wirklichen sozialen Lebens und ihrer selbst ist ihnen durch die Medien verstellt, und an die Stelle des Erkennens der Realität tritt die Wahrnehmung von gewünschten Illusionen als Realität: "Was für eine Kluft zwischen ihnen und der Wahrheit, und wie gut das Fernsehen es versteht, in sie hineinzufallen" (210).

Natürlichkeit ist auf dem Dorf nicht existent, "das vorherrschende Objekt darin ist Plastik ... Plastik ist eine wunderbare Substanz" (48). Plastik, als ein reines Produkt der Industrie, repräsentiert im dörflichen Lebensbereich das Neue, die Zukunft. Plastik ist, gemessen an der ländlichen Arbeit und Umgebung, das gänzlich Künstliche ebenso wie die nicht dem Bereich des ländlichen Denkens entsprungene, industriell gefertigten

Wünsche in Form der Klischees. Diejenigen, die es eigentlich aus eigener Erfahrung auf dem Land besser wissen müßten als die Medien, verfallen selbst dem Klischee.

Jelineks zuweilen monströse Kunstfiguren bewegen sich in Räumen, die hergestellt sind auf der Ebene einer durch die Sprache erzeugten Künstlichkeit, "einer Art Kunstsprache"⁸, die neue Bedeutungsebenen erschließen soll und alte in ihrer Ideologieträchtigkeit entlarven will. Über die Verfremdung in der Sprache will Jelinek die Mechanismen der Entfremdung und deren ideelle Manifestationen sichtbar machen. Sie sieht ihre Vorgehensweise als eine Fortsetzung der Brechtschen Methode mit modernen Mitteln.⁹ Denn "die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches', 'Gestelltes'. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst vom Erlebnis her, fällt eben aus."¹⁰

Literarische Gattungsbezeichnungen werden in Frage gestellt, ihre Gültigkeit ironisierend außer Kraft gesetzt. Die drei Prosateile ordnet Jelinek ein als 'Gedicht'; 'Keine Geschichte zum Erzählen'; 'Herrliche Prosa, wertvolle Preise'. Aufforderungen und Fragen an die Leser, die teilweise an Regieanweisungen erinnernden Sätze sowie die Thematisierung der Sprache selbst sollen beim Leser keine Illusionsräume entstehen lassen, ihm sowohl Inhalt als auch Verfahren durchschaubar machen. In einer Art Aktionsprogramm zur Zerstörung der manipulierenden Medienherrschaft und ihrer Klischees, das sie in ihren Werken zu realisieren sucht, fordert Jelinek die Leser auf, sich selbst in Aktion zu setzen: "lasst euch nicht vordiktieren was ihr seht lernt es lieber selbst: das durchbrechen von vorstellungsklischees und zwangsassoziationen das hervorrufen von völlig neuen verbindungen."¹¹

Die Autorin fällt in ihrer Sprachakrobatik gelegentlich hinter eigene Ansprüche und Möglichkeiten zurück. Die Technik der Wiederholung läßt nicht immer neue Verbindungsebenen erkennen und gerät in den Verdacht

⁸ Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: Theaterzeitschrift H.7/1984, S. 14-16.

⁹ vgl. ebd.

¹⁰ Brecht, Bertolt: Schriften zur Kunst und Literatur. Gesammelte Werke Bd. 18. Ffm. 1967, S. 162.

¹¹ Jelinek, Elfriede: Wir stecken einander unter der Haut. Konzept einer television des inneren raums. In: Protokolle 1976. S. 129-134.

des Suggestionssprinzips. Die Wortschöpfungen und Assoziationsketten sind zu häufig dem Sprachexperiment allein geschuldet, haben nurmehr willkürlichen Charakter, aus dem sich keine Bedeutungen und kein Sinn mehr erschließen lassen.

Was hinter uns liegt, haben wir vor uns

Wie die Prinzipien des Kulturmarktes ebenfalls den Gesetzen der Ökonomie folgen, und 'Heimat' als Kunst verkauft wird, zeigt Jelinek im zweiten Prosateil in der Auseinandersetzung mit dem österreichischen Kulturbetrieb und seinem willkürlichen Kunstbegriff: Der Dichtung ist es "egal, ob etwas wahr ist oder nicht. Aber die Kunst ist besonders gemein zu denen, die am leidenschaftlichsten an sie glauben. Am ekelhaftesten ist sie zu denen, die von ihr leben wollen" (109).

Die Aichholzerin meint ein Stück Heimat im Naturdichten gefunden zu haben. Nachdem sie selbst jahrzehntelang als Frau für einen faschistischen Philosophieprofessor Heimat sein mußte, strebt sie nun danach, ihre Abzieldidentität durch eine ihr eigene besondere zu ersetzen. Auf das Interesse des Kulturbetriebes stößt sie nur aufgrund ihrer Beziehung zum Philosophen, in dessen Tradition sie nun zur Untermauerung eines nationalistischen Heimatbildes benutzt wird.

Die Sprache, in der Natur und Heimat verherrlicht werden, soll Ersatz schaffen für nicht realisierbare Lebenswünsche. In dieser "Vulgärsprache der Kunst" wird die Wirklichkeit verfälscht und eine Scheinalternative Heimat angeboten: Die Kunst ist ein Schleim. In ihr ist niemand daheim" (122).

Die Natur als Metapher für ursprüngliches, unverfälschtes Leben, wo der Mensch sich selbst findet, ist von jeher als ein wesentlicher Teil von Heimat ausgezeichnet worden. In der Natur sein gehört zur Heimat, die Natur macht ein Heimatangebot eigener Qualität: "Diese Sonderform von Willkür: Natur. Hut ab vor dieser Heimat" (129).

Diese Zuschreibungen werden zum Argument konservativer Ideologen für die Naturhaftigkeit und Unveränderlichkeit gesellschaftlicher Prozesse insgesamt; auf diese Weise darf "alles ... so bleiben, wie schon einmal etwas genauso gewesen ist" (58). In gewisser Weise steht die aktuelle soziale Existenz des Dorfes, wie sie sich auf der Erscheinungsebene darstellt, dem Natürlichkeitsideal in seinem Auswegslosigkeits- und Unveränderlichkeitspostulat am nächsten. In der Montage von historischen und gegenwartsbezogenen Momenten der österreichischen Geschichte zeigt Jelinek die Nähe einer solchen Heimatideologie zur faschistischen.

Studenten der Universität Wien steigen zur Aichholzerin hinauf, um hier in der Natur dem Andenken an den Professor durch die Erzählungen der Dichterin neue Nahrung zu geben. Der Philosoph lehrte in vergangenen Zeiten an der Universität seine Vernichtungsideologie, während den Juden im Foyer die Köpfe eingeschlagen wurden. Er selbst lebte seine Aggressionen und seinen Sadismus unmittelbar an seiner Frau aus. Nach dem Krieg brauchte der Professor nicht rehabilitiert zu werden, weil die akademische Welt in seiner faschistischen Gesinnung nie einen Grund für eine Ausgrenzung gesehen hat.

Die Hobbys des Philosophen: Jodeln, Volksliedersingen, Schäferhunde, Betätigungen des Nationalcharakters, werden ebenso wie seine Philosophie von alten und neuen Nationalsozialisten traditionsreich weitergepflegt: "Diese Deutschlautsprecher. Heutzutage haben sie das Gütesiegel österreichischer Spitzenqualität vor den gierigen Schlündern hängen, diesen ausgezeichneten Heimatorden, und werden auf Lebendige losgelassen (155). Die Faschisten waren mit am intensivsten an der Konstruktion von 'Heimat' beteiligt. Da 'Heimat' nach wie vor als positive Kategorie propagiert wird, und der Philosoph nach wie vor akzeptiert ist, stellt sich die Harmonie, die 'Heimat' will, auf die ihr eigene Weise wieder her.

Über die Geschichte wurde und wird der Mantel der Verschleierung gedeckt: "Was für eine weltweite kollektive Einbildung, daß die Geschichte wahr wäre" (151); dies geschieht auch mit den Mitteln der Kunst und Kultur, z.B. "auf bunten Heimatabenden" (165). Vergangenheitsbewältigung, insbesondere die des Faschismus, wird in der Gesellschaft zum Auftrag des Vergessens gemacht, für dessen Ausführung nationale Mechanismen existieren: "Es begann eine Weltmeisterschaft im Vergessen, die wir zuerst im Wintersport, und zwar mit der Note Eins gewonnen haben" (153).

In Österreich findet nationalsozialistische Ideologie unter dem Schutz von 'Heimat' seine Fortsetzung. Jelinek spielt auf eine Vielzahl realer politischer Vorkommnisse in der österreichischen Politik der achtziger Jahre an, wie z.B. die Bürgermeistertätigkeit eines ehemaligen SS-Todesbrigadisten im Zillertal, der Antislowenismus in Kärnten, der Heimat eines Jörg Haider. Aktuelle politische Ereignisse in Österreich bestätigen die bei Erscheinen dieses Buches von Jelinek eingeschätzte Situation. "Muß man sich da nicht ärgern, daß die völkischen Denker und Sänger auch heute noch ihr Platzchen in den Herzenswinkeln backen?" (152)

Die Figuren in Jelineks Satire sind in ihrer Heimatlosigkeit und Heimatklischeehaftigkeit auch ein Potential für die Ideologie völkischer, nationaler Bewegungen, die Heimatbewegungen in ein politisches Herrschaftsverhältnis transformieren wollen.

Heimat macht Geld

Jelinek stellt im dritten Prosateil noch einmal pointiert den Luxus und Überfluß, die Zeichen von Überdrüssigkeit und Langeweile im Verhalten der bourgeoisen Kreise, der Existenznot und Einfachheit dörflicher Verhältnisse gegenüber.

Die Jagdgesellschaft des Kaufhausmillionärs repräsentiert die besitzende und herrschende Gruppe. Diese hat die Verfügungsgewalt über Besitz, Menschen und auch über sich selbst. Diese Verfügungsgewalt über sich kann sie nicht adäquat nutzen (wie sich an den auch bei ihnen zu Tage tretenden Deformationserscheinungen in Form von Alkoholismus, Aggression, Selbsterstörungstendenzen zeigt), weil sie auf elementarer Unterdrückung anderer Menschen, nämlich hier die der Dorfbewohner aufbaut.

Im Motiv der Jagd spiegelt sich die Aufteilung der Gesellschaft in Jäger und Gejagte. "Die Jagd als ein Privileg Bevorrechtigter und die mit ihr zusammenhängende Gesetzgebung und Justizpraxis, in einem demokratisch verfaßten Industrieland nur als feudale Relikte begreifbar, weisen gerade, weil sie ein zwar von der historischen Entwicklung überholtes, aber unangefochten bestehendes soziales Moment sind, auf den Charakter unserer Gesellschaft hin."¹² Die Jagd hat nicht nur Prestigewert, sondern vorrangig wirtschaftliche Funktionen.

Die Jagdgesellschaft steigt mit ihren Helfern unter den sehnsüchtigen Blicken der Dorfbewohner - "die meisten kennen das alles schon, denn sie sind Leser und Seher" (212) - zum ehemaligen Feudalbesitz des Kaisers hinauf. Die bestochene Presse bleibt ausgeschlossen. Nur *diese Heimatbewohner* haben ein Interesse am Erhalt der Heimat - "der Holzknecht ist nur ihr Knecht" (272). Sie thematisieren Heimat, weil sie ihnen gehört. Während die oberen Klassen Schutz und Geborgenheit in ihrem Heimat-Besitz finden, bedeutet Heimat für die sozial Deklassierten überall das gleiche: Sie müssen ihre Arbeitskraft verschachern, damit andere sich beheimatet fühlen: "Die Knechte arbeiten im Wald, damit ihre gesetzlichen Vertreter sich am Wald erfreuen können". Politik und 'Kapital' entscheiden über 'Heimat'.

Sich für ökologische Probleme einzusetzen, in welcher Form und aus welchen Gründen auch immer, ist nicht ausreichend, sondern Elfriede Jelinek kommt es darauf an, daß man "die Profiteure beim Namen nennt"¹³. Es gilt die Motive sehr genau zu betrachten, denn diese könnten sich bei ge-

¹² Vesper, Guntram: Wilddieberei und Förstermorde. In: Kürbiskern 3/1975, S. 41-58.

¹³ Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Arbeiterkampf. a.a.O.

nauerem Hinsehen als allzu nationalistische, mystische oder wirtschaftliche herausstellen: "Millionen unterschreiben unterdessen Volksbegehren für eine schöne Natur, die den Millionären gehört, die ebenfalls unterschreiben, es geht um ihren angestammten Besitz" (276).

Für oder Wider das Heimatklischee

Hinter den Verbindungen, in denen Jelinek Heimatklischees entwirft und verwirft, leuchten reale Wünsche auf, an die die Autorin in ihrer literarischen Schreibweise anknüpft.

Der Wunsch nach Überschaubarkeit und Überblick eines bestimmten Raumes verweist auch auf den Wunsch nach Durchschaubarkeit, nach Verstehen und Sehenkönnen, das eigene Leben selbst kontrollieren und bestimmen zu können. Der Wunsch nach Halt, Stabilität ist auch die Sehnsucht nach einer Grundlage, die es ermöglicht, bestehende Schwierigkeiten und Lebensprobleme bewältigen zu können.

Die Wahrnehmung der Vergänglichkeit und die permanente Veränderung in allen Bereichen, einhergehend mit der systematisch verhinderten Fähigkeit der Menschen, zu begreifen, läßt sie nach Räumen suchen, die Halt suggerieren, und in denen sie den Schein von Unveränderlichkeit gewinnen können. "Was bleibt, ist die begründete Sehnsucht nach einer heilen Welt, die sich von jeher politisch und kommerziell mißbrauchen ließ".¹⁴

Ein Beheimatetsein im Sinne der Klischeevorstellung findet der Leser in der Satire Jelineks nicht. In den Assoziationsketten realisiert sich eine Struktur, in der politische Anspielungen, gesellschaftliche Wertungen, alltägliche Abläufe, Reflexionshinweise und unterschiedliche perspektivische Einblendungen nebeneinander montiert und über die sprachlichen Berührungspunkte miteinander in Verbindung gesetzt werden. Auf diese Weise wird das häufig als getrennt im Bewußtsein und auf dem Papier Erscheinende als ein in engem Zusammenhang Stehendes konstruiert.

Der Leser muß sich in der satirischen Wildnis orientieren, um zu erkennen, was wie an welchem Ort gemeint ist. Nischen für Heimatgefühle und Illusionen werden ihm nicht angeboten. Der Leser soll sich nicht in die Handlung hineinfallen lassen, aber sich sehr wohl als involviert begreifen im Sinne eines Hasses, der sich auf die gesellschaftlichen Verhältnisse bezieht.

¹⁴ Wormbs, Brigitte: Wie herrlich leuchtet uns die Natur? In: *Kürbiskern* 3/1975, S. 110-121.

Jelineks Heimatangebot ist das der Identifikation über die Methode. Dabei verbirgt sich hinter den negativen Erscheinungen, die dabei in der Darstellung zum Ausdruck kommen, jener Entwurf eines utopischen Heimatbegriffs, der Heimat als dynamischen Prozeß erkennt. Ein solcher Heimatbegriff wäre nur als Utopie einer humanen Gesellschaft zu denken, einer geistigen und sozialen Mobilität, in der die Bewegung jedes Einzelnen auf der Basis größtmöglicher Freiheit garantiert ist. Dies würde gleichzeitig die Freiheit implizieren, sich für oder gegen das Heimatklischee entscheiden zu können.

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, beobachten 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 gewärtige 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 wunnebar... 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 kurioses "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 Hunsrückler 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 ungeru 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."

AUGEN-BLICK

1-2 Der neueste deutsche Film / Zum Autorenfilm (2. Aufl.)

3 Probleme der Filmanalyse (vergriffen, Neudruck in Vorbereitung)

4 Zur Rhetorik der Filmkritik

in Vorbereitung:

Feministische Filmkritik - Bilanz und Kritik

Frauenfilmgruppe: Zum Stand der feministischen Filmtheorie

Ursula Holtgrewe: Sadomasochismus in lesbischen Filmen - sexuelle Befreiung oder Ausverkauf an den Zeitgeist?

Rotraut Biem: Agnes Vardas *Vogelfrei* - die Vagabundin als weibliche Identifikationsfigur?

Tina Fritsche, Susanne Klauke: Feministisches Erzählkino - *Die Stille um Christine M.*

Kommentierte Auswahlbibliographie, Filmographie

Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: *Das Schweigen*

Joachim Schmitt-Sasse: *Das Schweigen*. Konturen eines Skandals

Heinz Ulrich Schmidt: Theologische Filmdeutung

Hans Jürgen Wulff: Semiotische Methoden

Heinz-B. Heller: Film als historisch-gesellschaftliche Praxis

Heidemarie Fischer-Kesselmann: Feministische Filmanalyse

Sabine Schipporeit: Bergman-Bibliographie

Titelentwurf
von Anette Kaufmann
unter Verwendung einer Graphik
von M. C. Escher
(mit freundlicher Genehmigung
von Gordon Art, NL - 3740 AE Baarn)

Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:
Philipps-Universität, Fachbereich 09
Institut für Neuere deutsche Literatur
zHv. Herrn Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Wilhelm Röpke Straße 6 A
3550 Marburg /Lahn

Unkostenbeitrag für dieses besonders umfangreiche Heft DM 7.00

ISSN 0179-255