

Film-Konzepte
Herausgegeben von Thomas Koebner und Fabienne Liptay

Heft 28
Edgar Reitz
Redaktion: Julia Gerdes
November 2012

ISSN 1861-9622
ISBN 978-3-86916-206-5

Sämtliche Abbildungen im Heft sind Screenshots.

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Edgar Reitz (Foto: Nikolai Eberth)

Die Reihe »Film-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.
Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement durch jede
Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden.
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für
den folgenden Jahrgang möglich.

Preis für dieses Heft € 26,-

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist,
bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2012
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Satz+Layout Fruth GmbH, München
Druck und Buchbinder: e. kurz + co gmbh, Kernerstraße 5, 70182 Stuttgart

Film-Konzepte 28

Edgar Reitz

Herausgeber:
Thomas Koebner

<i>Thomas Koebner</i> Vorwort	3
<i>Gert Heidenreich</i> Späte Begegnung	5
<i>Michelle Koch</i> Eine Geschichte vom falschen Glück <i>Mahlzeiten</i> (1967)	7
<i>Karl Prümm</i> Ein Film der Befreiung <i>Stunde Null</i> (1977)	19
<i>Johannes von Moltke</i> Heimat-Orte Zur Konstruktion von Raum und Moderne in <i>Heimat</i> (1984)	43
<i>Matthias Bauer</i> »Responsivität« als Werk- und Wirkungsprinzip <i>Die zweite Heimat</i> (1992)	64
Biografie	95
Filmografie	97

Zwischen Befreiung und Besatzung. Analysen des US-Geheimdienstes über Positionen und Strukturen deutscher Politik 1945, hrsg. von Ulrich Bosdorf/Lutz Niethammer, Wuppertal 1976, S.122. — 20 »Ob man ein Programm machen darf?«, in: *Frankfurter Hefte* (1946), Heft 1, S.11. — 21 *Städte 1945. Berichte und Bekenntnisse*, hrsg. von Ingeborg Drewitz, Düsseldorf u. Köln 1970, S.6. — 22 Spätestens nach den Affären um Erwin Strittmatter und Günter Grass, die in ihren Lebensläufen nach 1945 ihre Mitgliedschaft in der SS verschwiegen hatten, wissen wir, wie groß gerade in der literarischen Kultur die Versuchung war, die »Stunde Null« für eine Retusche der eigenen Biografie zu nutzen. Schon in den 1950er Jahren hatten Alfred Andersch und Wolfgang Koeppen ihre Werkgeschichte manipuliert, indem sie ihre Publikationen im »Dritten Reich« strikt verleugneten. — 23 Margret Boveri, *Tage des Überlebens. Berlin 1945*, München 1968, S.118. — 24 Reinhold Rau, *Edgar Reitz. Film als Heimat*, München 1993, S.163.

Johannes von Moltke

Heimat-Orte

Zur Konstruktion von Raum und Moderne in *Heimat* (1984)

I Die Mitte der Welt

In der zweiten Folge von Edgar Reitz' *Heimat* mit dem Titel *Die Mitte der Welt* finden sich einige Einwohner des kleinen Hunsrückdorfes Schabbach eines Abends auf der Dorfstraße zu einer improvisierten Lektion in Geografie zusammen. Die Familienchronik hatte mit der Rückkehr Pauls aus dem Ersten Weltkrieg eingesetzt und geht nun, nach Pauls plötzlichem Verschwinden am Ende der ersten Folge, ihren Gang: Wir befinden uns in den ersten Jahren der Weimarer

Virginie Moréno in *Heimat – eine deutsche Chronik* (Folge 2: *Die Mitte der Welt*, BRD 1984)



Republik, deren Modernisierungsschub allerdings das Dorf noch nicht erreicht hat. Eines Tages reitet nun eine junge Französin hoch zu Ross durch Schabbach. Ihr merkwürdiger Wunsch, den Grafen eines nahe gelegenen Schlosses zu besuchen, welches seit mehr als einem Jahrhundert nur noch als Ruine existiert, stellt das gebrochene Französisch der Dorfbewohner ebenso auf die Probe wie das Ersuchen des hohen Gastes um ein »salle de bain« – »dat is e Saal zum Bade«, erklärt Glasisch-Karl –, den Gastwirt in Verlegenheit bringend; doch dieser weiß sich zu behelfen, indem er kurzerhand »die Bütt in den Tanzsaal« stellt.

Nachdem die Französin mit Zimmer und Bad versorgt ist, versammeln sich die Dorfbewohner, um das Ereignis – die Reiterin wird vom Film zunächst wie eine überirdische Erscheinung inszeniert und auch von den Figuren mit Staunen als solche wahrgenommen – zu kommentieren. Als wolle er die Rückständigkeit des Dorfes kompensieren, erklärt der Wirt zur Eröffnung des Gesprächs die geografische Lage von Schabbach: »Hast du dir schon einmal klar gemacht«, fragt er Glasisch, »wenn man von Paris nach Berlin reitet, dat man hier durch Schabbach kommt?« Als Antwort auf Glasichs Zweifel an dieser direkten Verbindung zwischen dem Hunsrück und den beiden Metropolen fertigt der Bürgermeister Alois Wiegand kurzerhand eine Zeichnung im Sand an, die beweist, dass Schabbach in der Tat den Mittelpunkt nicht nur zwischen Paris und Berlin, sondern der ganzen Welt darstellt: »Also, hier ist Paris und hier ist Berlin. Und hier ist Schabbach. Geht genau durch die Mitt. Und wenn de vom Nordpol zum Südpol ne Linie ziehst, die geht a genau durch Schabbach durch.« Ein Dorfbewohner quittiert die Lektion nach kurzer Überlegung mit dem Schluss: »Mir wisse gar net zu schätze wo wir hier wohne!« Worauf der Bürgermeister – als Geograf – erwidert: »Ich sag dir doch, wir sind die Mitte der Welt.«

Auf den ersten Blick handelt es sich bei dieser Verortung des Dörfchens Schabbach natürlich um ein sophistisches Kunststück, liegt doch jeder beliebige Punkt der Erde auf einer Linie vom Nord- zum Südpol. Dieses rhetorische Blendwerk – oder ist es nur die ungebildete, aber praktische Logik tumber Landbewohner? – kaschiert die geografische Hybris, derzufolge Schabbach ein globales Epizentrum darstelle.

Die Sequenz ist mit anderen Worten genauso ironisch wie der Titel der zweiten Folge. Beide verstärken zwar den Eindruck des Provinzialismus, den wir von einem kleinen Dorf wie Schabbach, aber auch vom Heimatfilm als Gattung erwarten.

Indem die filmische Heimatlektion jedoch Schabbach im Fadenkreuz zwischen zwei europäischen Metropolen und den beiden Polen der Erdkugel lokalisiert, das fiktionale Dorf auf einer imaginären

Landkarte verortet, rückt dieser kleine, reflexive Moment der 15-stündigen Handlung eine Facette des Heimatdiskurses ins Licht, die gerade mit Blick auf das filmische Genre, welches Reitz kritisch beerbt, zentral ist: Die Bewohner von Schabbach illustrieren hier nicht nur für einander, sondern auch für den Zuschauer die Bedeutung des Lokalen als eines geografisch, historisch, und gesellschaftlich definierten *Ortes*. Die kleine Geografielektion etabliert mithin zwei grundsätzliche Kriterien, die Reitz' Umgang mit dem Heimatthema – das sich inzwischen zu einem wahren Lebenswerk ausgewachsen hat – bestimmen und an denen sich die folgenden Ausführungen zur ersten Staffel der nunmehr dreiteiligen Serie orientieren. Zum einen ist festzuhalten, dass es sich bei Heimat wesentlich um eine *räumliche* Kategorie handelt; zum anderen gilt es, diese Kategorie *relational* zu begreifen. Beides legt der gängige Begriff von Heimat nahe: Ganz gleich, ob Heimat als vermeintlicher *Locus amoenus*, als (verlorener) Ort der Kindheit, als Zuflucht, oder aber als ideologisch verbrämte »heile Welt« aufgefasst wird, wird sie doch stets als räumliche Kategorie gedacht – und sei's nur als imaginärer Raum. Dieser steht nun, wie allein schon die gängige begriffliche Paarung von Heimat und Fremde nahelegt, immer in Bezug zu anderen Raumvorstellungen, Landschaften und Städten, die dem vermeintlich abgeschlossenen Raum von Heimat seine Konturen geben. Paris und Berlin sind solche Bezugspunkte für die Definition des imaginären Dorfes Schabbach, wenngleich dessen Konturen – wie schon der Kategorienwechsel zum Nord- und Südpol deutlich macht – dadurch nicht eben eindeutig definiert sind. Um diesen produktiven Verlust von Eindeutigkeit in der räumlichen Definition von Heimat soll es im Folgenden auch gehen.

Denn eindeutig scheint auf den ersten Blick, dass der Begriff Heimat kein offenes, relationales Raumgefüge impliziert, sondern dass Heimat als Ort abgeschirmt ist gegen die Fremde »draußen«, dass es sich bei Heimat um einen überschaubaren, geschlossenen, statischen Raum handelt.¹ Zwar bedient Reitz selbstverständlich auch diese Dimension des Heimatbegriffs – zumal auf der Figurenebene, wo der Horizont einzelner Einwohner kaum über die Felder am Dorfrand hinausreicht und eine Protagonistin wie Maria Schabbach ihr Leben lang nicht verlässt. Wie Doreen Massey jedoch mit Blick auf verwandte Vorstellungen und Repräsentationen von »home« als kulturellem Ort festgehalten hat, sind diese »immer schon auf die eine oder andere Weise geöffnet, entstehen sie doch aus Formen der Bewegung, der Kommunikation und gesellschaftlicher Relationen, die stets über den als »home« bezeichneten Ort hinausweisen.«² Das gilt, wie ein erneuter Blick auf einige Details von *Heimat* zeigen soll, auch für die Raumkonstruktion in Reitz' Serie,

die auf umsichtige und innovative Art Formen der Bewegung, Kommunikation und gesellschaftlichen Beziehungen in die Formsprache eines epischen »Kinoromans« übersetzt hat. In diesem Sinne wäre die imaginäre Verortung von Heimat in *Heimat* nachzuvollziehen: Welche Rolle spielt die Provinz in dieser Reihe und welche Art von Geschichte lässt sich im provinziellen Raum erzählen? Welche Grenzen werden um den Ort und den Begriff von Heimat gezogen und wie (un)durchlässig sind diese Grenzen? Wie konstruiert Reitz sowohl den profilmischen als auch den Erzählraum seiner Fabel? Inwiefern geht der Film von klaren Unterscheidungen zwischen Innen und Außen, zwischen Nähe und Distanz, zwischen Bleiben und Gehen aus – zwischen eben jenen räumlichen Kategorien mithin, die stets im Zentrum von Reitz' eigenen Reflexionen über seine Arbeit gestanden haben?³

Solchen Fragen hat sich eine raumorientierte Lesart von *Heimat* zu stellen, die – wie im Folgenden beabsichtigt – zeigen will, wie Reitz die geschichtliche Dimension des Provinziellen und somit die räumlichen Ablagerungen historischer Zeit nachzeichnet. Mit Blick auf die konsequente Verräumlichung des Historischen bei Reitz ließe sich, so die These, eine kritische Diskussion umlenken, welche die zeitlichen Dimensionen von Erinnerung, Narration und historischem Diskurs auf Kosten der in der Serie angelegten räumlichen Historiografie in den Vordergrund gerückt hat.

In einer für den Neuen Deutschen Film im Grunde ungewöhnlichen Wendung war *Heimat* bei der Erstausstrahlung 1984 ein Publikumserfolg, während die Serie bei der Kritik im In- und Ausland auf zum Teil erhebliche Vorbehalte stieß. Hatten Reitz und andere Mitunterzeichner des Oberhausener Manifestes sich während der 1970er Jahre in der deutschen Kino- und Fernsehlandschaft, von einigen populären Erfolgen abgesehen, stets intensiv um ein Publikum bemühen müssen, so erzielte *Heimat* Zuschaueranteile von bis zu 25 %, von Fangemeinden im Internet ganz zu schweigen.⁴ Und doch zog die Reihe scharfe Attacken der Kritiker auf sich, die in *Heimat* »ein Beispiel für das derzeitige reaktionäre kulturelle Klima« sahen und Reitz' Film für eine »gefährliche Beschönigung der deutschen Geschichte« hielten.⁵

Das implizite Kriterium dieser Kritik, die zum Kurzschluss zwischen filmischer Fiktion und Geschichtsschreibung tendierte, war ein uneinholbarer Anspruch auf Vollständigkeit. Wiederholt ist Reitz vorgeworfen worden, er habe einen historischen Entwurf geliefert, der oft impliziten Ansprüchen auf makrohistorische Genauigkeit nicht genüge. Alon Confino hat zurecht festgestellt, dass dabei nicht länger gefragt wurde, »was wirklich (im Film) geschieht, sondern danach, was geschehen hätte sollen, aber ausgelassen wurde«. Diese

Verschiebung weg vom eigentlichen Film war im filmhistorischen Kontext, aber auch angesichts der politischen und historiografischen Debatten zum Zeitpunkt der Erstausstrahlung kaum zu vermeiden. Als Medienereignis musste *Heimat* sich an den unterschiedlichsten Trends, Diskursen und Kriterien gleichzeitig messen lassen, darunter: an der Genregeschichte des Heimatfilms einschließlich des sogenannten »Anti-Heimatfilms« der späten 1960er und frühen 1970er Jahre; an der Aufwertung von Heimat im neuen Regionalismus der 1970er Jahre; an der historischen Wende im Neuen Deutschen Film; und insbesondere an der öffentlich geführten Debatte über Geschichte und Geschichtsschreibung, die als »Historikerstreit« die intellektuelle Kultur der 1980er Jahre nachhaltig geprägt hat. Im Nachhinein erscheint es allerdings offensichtlich, dass sich diese vielfach überdeterminierte Rezeption weit mehr auf die »Ausblendungen« (Gertrud Koch) konzentrierte als auf die Einstellungen, Handlungszusammenhänge, Bilder und Töne, die den ästhetischen Gehalt des »Kinoromans« *Heimat* ausmachen. Obwohl die Debatten um den Film inzwischen untrennbar zu dessen Stellenwert in der Filmgeschichte gehören, ging Jim Hoberman in seiner Einschätzung doch zu weit, die Rezeption sei »weit interessanter als der Film selbst«. Vielmehr gilt es, gerade die Divergenzen zwischen dem Film und seiner Rezeption näher zu beleuchten, wozu zunächst ein präziser Blick auf die ästhetische Konstruktion von Heimat in *Heimat* Aufschlüsse liefern kann.

II Fernweh

Wenn Kritiker sich dem Film im Detail zugewendet haben, um dessen »Ausblendungen« am Werk selbst aufzuzeigen, so werden diese zumal an der elliptischen Handhabung historischer Zeit festgemacht. Ausgehend von der Behauptung, »der wichtigste Protagonist in *Heimat* (sei) die Zeit selbst«⁶, hat die Kritik die idyllische Konstruktion von »zyklischer« oder »folklorischer« Zeitlichkeit bemängelt, welche sich den vermeintlich organischen Rhythmen der Natur, des Erzählens, der Erinnerung und der Erfahrung anschmiege. Auf diese Weise beklage die elegische, pastorale Erzählung von *Heimat* implizit den Verlust eben solcher Zeitlichkeit und damit die Zerstörung von Heimat unter dem Druck der Modernisierung. Dieser Sichtweise liegen zwei Annahmen zugrunde: zum einen, dass Reitz Heimat als etwas Originäres begreife, das zu Beginn noch intakt und erfahrbar sei, sich jedoch im Laufe der erzählten Zeit (also vom Ersten Weltkrieg bis in die Gegenwart) aufbrauche und zum Schluss nicht länger verfügbar sei; zum anderen, dass – so verschiedene Kritiker – der Druck

auf Heimat stets von außen komme, dass Schabbach von Berlin, die Provinz von der Stadt und die Heimat vom Faschismus korrumpiert werde, der schließlich »in einem Berliner Puff seinen Ursprung« habe (ein Verweis auf Eduards Begegnung mit Lucie in einem Bordell in der Hauptstadt, wo er seine Lunge kurieren soll).⁷ *Heimat* erzähle mit anderen Worten die Geschichte eines Verlusts, dessen Gründe außerhalb von Schabbach liegen, sodass letztlich das Reich »als Zerstörer der Heimat« erscheine.⁸ Eric Santner hat diese Sichtweise in seiner einschlägigen Diskussion des Films auf den Punkt gebracht: »Die narrative Darstellung von Erfahrung und Verlust im Film kreist um die Fantasie kultureller Reinheit und Authentizität, um einen Ort, wo die autochthone Stimme der Erfahrung noch nicht vom Pflug der Geschichte zerfurcht worden ist.«⁹

Solche und ähnliche Vorstellungen eines zeitlichen Zerfalls sind durchaus nicht abwegig, zumal dem Begriff von Heimat selbst neben der oben betonten räumlichen auch eine Zeitdimension eigen ist. Heimat, so scheint es, ist etwas Vergangenes, Nachträgliches, das mit dem Moment des Verlusts als *temps perdu* in der Zeitlichkeit der Erinnerung fortlebt; Heimat ist, so Edgar Reitz, »etwas Verlorenes«.¹⁰ Das Augenmerk auf die Zeitdimension von Heimat legt folglich die von Santner bemängelte, klischeehafte Unterscheidung nahe, zwischen einem »reinen« Zustand in der Vergangenheit, welcher der Erinnerung angehört (und welcher durch die mnemonische Kraft des Kinos evoziert werden kann), und einer Gegenwart, welche dem symbolischen Raum von Geschichte und Moderne zugeordnet ist. Eine solche Sicht auf Reitz' Film findet Bestätigung in seinen vielen Schriften und seiner Berufung als Filmemacher, die er als eine Art »Erinnerungsarbeit« beschrieben hat.¹¹ Reitz' eigene Ausführungen sind kaum gegen den Vorwurf der Nostalgie und des Revisionismus immun, und Gertrud Koch stellt zu Recht fest, dass sie gelegentlich »einen erstaunlichen Verfall historischer Sensibilität offenbaren«.¹² Und doch scheint mir diese Kritik zu kurz zu greifen. Das Augenmerk auf die Zeitlichkeit von *Heimat* und auf die nostalgische Aufwertung der »guten« Vergangenheit gegenüber der »modernen« Gegenwart verfehlt Reitz' durchgängige, reflexive Aufmerksamkeit für die Konstruktion historischer Prozesse in räumlichen statt zeitlichen Dimensionen. Edward Soja hat festgestellt, dass »jegliche zeitgenössische Erzählung, die die Dringlichkeit der räumlichen Dimension vernachlässigt, unvollständig (sei) und zur bloßen Fabel reduziert (werde)«.¹³ Diese Einsicht scheint sich *Heimat* gleichermaßen zu eigen gemacht zu haben; auch die Kritik an Reitz' Film muss sich an ihr messen lassen.

Obwohl die Räumlichkeit für jegliche Definition sowohl von Heimat als auch des Heimatfilms zentral ist (vgl. Moltke 2005), spielt

diese Kategorie in der Rezeption von *Heimat* kaum eine Rolle. Wo die kulturelle Geografie der Serie thematisiert wird, belaufen sich die Kommentare auf metaphorische Anspielungen, die auf die Behauptung hinauslaufen, es handele sich bei Reitz um eine im Wesentlichen geschlossene, nach außen hin versiegelte Welt. Santner zum Beispiel trennt scharf zwischen der »idyllischen Matrix« eines »Raums kultureller Reinheit« einerseits und deren Gefährdung durch verschiedene »Außenseiter« andererseits. Mit Bezug auf Mikhail Bakhtin beschreibt er den Raum von *Heimat* als eine »räumliche Ecke der Welt, in der Väter und Großväter einst lebten und wo Kinder und Kindeskind in Zukunft leben werden. Diese kleine räumliche Welt ist begrenzt und genügt sich selbst, und unterhält keine notwendigen Verbindungen mit anderen Orten oder dem Rest der Welt.«¹⁴

Angesichts der eingangs zitierten ironischen und selbstreflexiven Verortung von Schabbach in der »Mitte der Welt« sind Zweifel an dieser Beschreibung einer entkoppelten, kleinen Heimatwelt angebracht. Santner zufolge generiert Reitz den Heimatraum mit der Absicht, dessen Unversehrtheit zu verteidigen, Veränderungen und Invasionen abzuwehren und die Außenseiter als Sündenböcke für jegliche Form der Veränderung, die unweigerlich stattfindet, abzustempeln. Insofern es sich bei diesen Prozessen – wie im Heimatfilm allgemein – meist um Formen der Modernisierung handelt, wäre Reitz vorzuwerfen, dass er einem lokalen Traditionalismus das Wort rede, einer Feier des Provinziellen als unabhängig und widerständig gegenüber dem »Pflug der Geschichte«. Doch es lässt sich auch eine andere, raumorientierte Lesart des Films verfolgen, welche gerade die Spannungen zwischen Nostalgie und Kritik auslotet, die dem Spiel zwischen Heimat und Fremde, Innen und Außen eingeschrieben sind.

Schon mit der ersten, *Fernweh* betitelten Folge meldet *Heimat* ein Interesse an Fragen von Ort und Raum an, das sich durch die gesamte Serie zieht. Der Titel überrascht zunächst, wäre doch angesichts des Themas eher ein Titel wie »Heimweh« zu erwarten gewesen. Wenn *Heimat* eine Richtung hat, wenn der Begriff also nicht nur auf eine in sich geschlossene, statische Raumkonzeption verweist, so deutet er doch eher nach innen: Handelt es sich bei Heimat nicht um eine zentripetale Kraft, eine »räumlich wahrgenommene kleine Welt, die von außen nach innen gekehrt ist?«¹⁵ Geht es bei Heimat nicht um ein Gefühl, welches das Fernweh stillt und es nach innen, auf Haus, Herd und Gemeinschaft richtet?

In der Tat spielen diese Begriffe von Heimat, wie noch zu zeigen sein wird, bei Reitz auch eine Rolle. Doch zeigt die Entscheidung, die erste Folge »Fernweh« zu betiteln und erst danach – und

mit ironischem Unterton – den Weg zur »Mitte der Welt« einzuschlagen, eine weitere Dimension an: Nicht nur kehrt *Heimat* die Welt von außen nach innen, die Fernsehserie stülpt umgekehrt auch das Innen nach außen, verfolgt Vektoren, die dem zentripetalen »Heimatvektor« entgegen verlaufen und das Begehren thematisieren, den kleinen Heimatort zu verlassen. Gleich zu Anfang also stellt die Serie der zentripetalen Gerichtetheit das Zentrifugale zur Seite, um die räumlichen Aspekte von Heimat zu markieren.

Die ersten Bilder des Films gelten einer Rückkehr. *Heimat* beginnt mit Pauls Heimkehr aus dem Weltkrieg, einem deutlich als solchen gekennzeichneten Weg von »draußen« – Frankreich, die Schlachtfelder – nach »drinnen«, an dessen Ende Paul zunächst seinen Platz in des Vaters Schmiede einnimmt, um schließlich der Gravitationskraft der mütterlichen Küche nachzugeben. Damit ist er im Epizentrum von Heimat angelangt. Diese Bewegung, die sich beschleunigt, je näher Paul in den ersten Einstellungen seinem Elternhaus kommt, initiiert mit anderen Worten die zentripetale Anordnung des Heimatraumes. In dieser Hinsicht lässt sich die Erzählwelt als ein konzentrisch organisierter Raum beschreiben, der seinen Mittelpunkt in Marias Küche hat. Mit dem Titel *Fernweh* tritt diese räumliche Anordnung jedoch schon von Anbeginn der 15-stündigen Erzählung in eine Spannung mit der zentrifugalen Kraft, die dem Ort von Heimat genauso eingeschrieben ist wie der Zug zum heimatlichen Herd. So einzigartig und heimelig Schabbach und Marias Küche auch sein mögen, sind diese doch immer schon in einen weiteren Horizont eingeschrieben. Innen und Außen, so die Logik dieses Filmanfangs, sind in dieser Serie nicht immer deutlich voneinander getrennt und als sich gegenseitig ausschließende Kategorien gegenübergestellt, sondern sie bleiben aufeinander bezogen.

Heimat konstruiert diesen spannungsreichen Handlungsraum in der umsichtigen Verwendung von *Mise-en-scène*, Schnitt und Kinematografie. Den Film strukturiert ein konsequentes formales Spiel von Innen und Außen, geschlossenen und offenen Räumen. So blickt die Kamera immer wieder durch Fenster in Innenräume und dann wieder aus diesen heraus, nimmt einerseits zutiefst subjektive Perspektiven ein, um andererseits aus der Aufsicht den allwissenden Erzähler zu mimen. Der Kamerablick zeichnet Kreise um einzelne Figuren, als wolle er sie einzirkeln, verschreibt sich aber ebenso aufmerksam den schnurgeraden Linien der Straßen, auf denen das Kommen und Gehen Heimat und Fremde miteinander verzahnen. Diese Ästhetik ist für sich genommen beeindruckend und trägt zur Aura der Erzählwelt bei, wie sie offensichtlich ein breites Fernsehpublikum wahrgenommen hat. Hinsichtlich der Konstruktion von Heimat als einer spezifischen Art des gesellschaftlichen Raumes liegt die



Michael Lesch in *Heimat – eine Chronik in 11 Folgen* (Folge 1: *Fernweh*, BRD 1984)

Bedeutung dieser filmästhetischen Details aber in der Aufhebung räumlicher Gegensätze wie denen zwischen Innen und Außen, zentripetalem und zentrifugalem Raum. Dadurch wird auch der scheinbar nicht hintergehbare Gegensatz zwischen Heimat und Fremde verflüssigt, woraus sich unmittelbare Konsequenzen für die Vorstellung von Heimat als Identitätsraum ergeben. Indem der Film das Spiel zwischen offenen und geschlossenen Räumen auf der formalen Ebene explizit thematisiert, entwickelt er »eine progressive Vorstellung von (...) Heimat und Gemeinschaft, die nicht notwendig auf dem Ausschluss aller Formen des Andersseins als Gefährdung der eigenen, kohärenten Identität beruht.«¹⁶

Suggestieren die ersten Einstellungen von Pauls Heimkehr schon eine fundamentale räumliche Ambivalenz, so entwickelt die darauf folgende Sequenz die Dialektik von Innen und Außen explizit. Die etwa 15-minütige Szene, die sich nach Pauls kurzem Zwischenstopp am väterlichen Amboss abspielt und im Grunde als eine Art narrativer *establishing shot* für die Erzählung von *Heimat* fungiert, dient nicht nur, wie Thomas Elsaesser notiert, dazu, »die interaktive, produktive und reproduktive Zeit zu etablieren, welche die Familie zusammenhält.«¹⁷ Zwar führt die bedächtige Entfaltung der Küchenzene den Zuschauer durchaus in die eigentümlich gedehnte Zeitlichkeit dieser langen Serie ein; mindestens ebenso wichtig ist



Michael Lesch in *Heimat – eine Chronik in 11 Folgen* (Folge 1: *Fernweh*, BRD 1984)

aber auch hier die Etablierung einer Raumlogik, die der Film immer wieder aufgreifen wird, die er mit Bedeutung füllen und über die nächsten 15 Stunden weiter deklinieren wird. Auch in dieser Hinsicht lässt sich die Küche als Epizentrum von Heimat verstehen, um welches die Figuren und Geschichten der Serie kreisen werden.

Das architektonische Gravitationszentrum dieses Raumes ist eine Säule am Ende des Küchentisches. Paul lehnt sich gegen diese Säule während die Dorfbewohner von außen hereindringen, um den verlorenen Sohn zu begrüßen und in Augenschein zu nehmen. Zunächst nimmt die Kamera eine Position hinter Pauls rechter Schulter ein und erlaubt uns damit, die Aktivitäten in diesem geschäftigen Zimmer aus Pauls leicht abgehobener, aber durchaus interessierter Perspektive wahrzunehmen. Seine Mutter Katharina und seine Schwester Pauline bereiten eine Mahlzeit zu und fordern ihn zum Essen auf, sein Bruder Eduard sitzt am Fenster und liest in der Zeitung. Die hereinströmenden Dorfbewohner erkundigen sich nach Paul, lassen die Kriegsjahre Revue passieren, klatschen und diskutieren diverse Zeitungsnachrichten, die Eduard zum Besten gibt. Während sich diese Figuren nun in der immer volleren Küche bewegen, beginnt die Kamera ihnen zu folgen und nimmt dabei verschiedene Positionen ein, die allmählich (wenn auch nicht auf den ersten Blick

wahrnehmbar) einen Kreis um die zentrale Säule beschreiben. Wenn Eduard schließlich den Platz von einem Fenster zum anderen wechselt, schließt sich dieser Kreis: In einer Kameraeinstellung hinter Pauls linker Schulter reagiert dieser nun auf eine Nachricht, die sein Bruder von dessen neuer Position aus vorliest. Diese allmähliche Konstruktion der Küche als Bild- und Handlungsraum etabliert mit hin formal die konzentrische und zentripetale Räumlichkeit von Heimat, die in der Säule ihren Mittelpunkt, ihren Magnetpol findet. Der Zuschauer begreift sofort, dass die Erzählung immer wieder zu diesem Pol zurückkehren wird, zur Küche als einem Ort, an dem große und kleine Ereignisse aus der Welt »draußen« sich im inneren Heiligtum der Heimat spiegeln.¹⁸

Obgleich Heimat in diesem Sinne ihren zentrierenden Ruhepol und Anker in der Küche hat und somit an traditionelle Verortungen von Gemeinschaft und Nähe anknüpft, lässt sich an der Küchensequenz auch eine zweite Lesart dieses Raumes festmachen, die für den Fortgang der Handlung ebenso wichtig ist. Denn die Sequenz stellt die Fähigkeit der Dorfgemeinschaft, Heimat um den Küchentisch der Familie Simon herum zu verankern, auf verschiedene Weise infrage. So ist zum Beispiel Paul, der deutlich vom Kriegstrauma gezeichnet ist, ein wenig verlässlicher Mittelpunkt der Küchenszene. Im Herzen dieser scheinbar so warmen Gemeinschaft ist er nur bedingt anwesend und seine halluzinatorische Begegnung mit dem Geist eines Nachbarn steht im scharfen Gegensatz zum scheinbar harmlosen Geplänkel der versammelten Familie und Gäste. Ferner wird schnell deutlich, dass die Küche weitaus offener ist, als es der gängige Begriff von Heimat als in sich ruhender, geschlossener Ort nahelegen mag. Intimität und Klaustrophobie liegen hier dicht beieinander.

Dieser zweite Aspekt der Küchenszene lässt sich vor allem an der Rolle ablesen, die Eduard hier spielt – Pauls Bruder, Reitz' Lieblingsfigur und, dem Regisseur zufolge, auch die Hauptfigur der ersten beiden Folgen von *Heimat*. Reitz positioniert Eduard am Küchenfenster, von wo aus dieser sowohl die Ereignisse auf der Straße kommentiert als auch die Nachrichten aus der Lokalzeitung vorliest. Wieder und wieder kehrt die Kamera zu dieser Figur zurück, die die Welt von draußen in den Innenraum der Küche hinein vermittelt. Dieses zunächst unscheinbare Inszenierungsdetail ist nun im Kontext der Gesamterzählung in zweierlei Hinsicht von Bedeutung: Zum einen ist mit Eduards Position am Fenster das kinematografische Motiv der vielen »Fenstereinstellungen« in *Heimat* eingeführt, die Ereignisse durch den Blick nach draußen oder drinnen rahmen und damit deren Wahrnehmung reflexiv perspektivieren. So sehen wir zum Beispiel in einer Einstellung über die Schulter von Eduard, der sich

aus dem Fenster lehnt, wie Wiegand auf seinem neuen Motorrad vorbeifährt – was drinnen umgehend zum Gegenstand des neuesten Klatsches wird. Später greift die Szene diese reflexive Positionierung der Kamera an der Nahtstelle zwischen Innen und Außen auf, wenn Hänchen Betz in einer kaum motivierten Einstellung mit seinem einen guten Auge von außen durchs Küchenfenster späht. Dieses im Grunde recht gängige Fenstermotiv nimmt nun in einem Film, der sich wie *Heimat* so intensiv mit dem Verhältnis zwischen Heimat und Fremde, Selbst und anderen beschäftigt, eine besondere Bedeutung an, thematisiert es doch explizit die Schwelle, die das Innen vom Außen trennt und diese miteinander verbindet: Wie unterschwellig auch immer, die Zuschauer werden aufgefordert, die gemütliche, vertraute Innenwelt von Heimat auch von außen zu betrachten und umgekehrt die Außenwelt aus dieser Innenperspektive heraus wahrzunehmen. Indem er die Herdwärme des Küchenraumes mit der Außenwelt in Verbindung setzt, hat Reitz schon nach wenigen Minuten Filmzeit die Raumkonstruktion von *Heimat* in Schwingung versetzt. Im Laufe der folgenden Episoden wird er diese Konstruktion stets aufs Neue untersuchen, infrage stellen, revidieren und die Heimat als einen mit der nationalen Geografie verknüpften Ort zeigen, etwa mit Einstellungen, die den zentrifugalen Vektoren der Telegrafmasten und -drähte folgen oder die der heimatlichen Landschaft jegliches Idyll nehmen, indem sie diese im Zeitraffer aus dem Überschallflugzeug von oben aufnehmen.

III Bindungen

Als Zeitungsleser spielt Eduard in der Küchenszene auch in einer anderen Hinsicht eine wesentliche Rolle. Seine Beschäftigung mit einem Massenmedium, welches gesellschaftliche und politische Ereignisse unterschiedlichster Couleur aus der weiten Welt in die Küche der Familie Simon hineinträgt, nimmt die Aufmerksamkeit der gesamten Heimatserie für die Konsequenzen der Modernisierung von Kommunikation vorweg. So kreist das Gespräch in der Küche bald nicht nur um den Kriegsheimkehrer Paul und um lokalen Tratsch, sondern auch um den ersten Mai in London, Erschießungen in Russland, einen Straßenbahnüberfall der Spartakisten in München. Wie Wiegands Motorrad werden diese fernen Ereignisse umgehend zu Gegenständen, über die sich die Dorfbewohner ereifern. Pauline reagiert auf die Nachrichten aus München mit Erleichterung über die Tatsache, dass »(wir) Gott sei Dank in Schabbach kei Straßenbahn honn«, und ihre Tante Marie-Goot stellt entschieden fest, dass »ich in meinem ganze Leben net in die Stadt« fahre. Obwohl

solcherlei Kommentare den beschränkten Horizont der konservativ eingestellten Dorfbevölkerung zeigen, beginnen sie umgekehrt auch dem Zuschauer ein Gefühl für den erweiterten Horizont zu geben, in den die Heimatperspektive notwendig eingebettet ist – für einen Horizont, der mit demjenigen der Figuren nicht identisch ist und der den Zuschauer auffordert, diesen gegenüber – bei aller Sympathie – eine kritische Haltung einzunehmen: Selbst im harmonischsten Heimatfilm können Figuren- und Zuschauerperspektive produktiv gegeneinander ausgespielt werden, ein Umstand, den *Heimat* sich auf subtile Weise dienstbar macht. Indem er Eduard die Zeitungsnotizen vorlesen lässt, schafft Reitz weit mehr als bloß einen historischen Kontext und Lokalkolorit für den Beginn seiner Erzählung; vielmehr legt er hier den Grundstein für einen Heimatbegriff, der »niemals eine unvermittelte Erfahrung« bedeutete.¹⁹ Die Vermittlung von Heimat durch eine Geschichte der Medien ist eine der Geschichten, die Reitz' Film explizit und reflexiv erzählt, mit gleichen Anteilen an Faszination und Nostalgie. Eine Einstellung zu Beginn des Films zeigt den Postboten, der »angestrengt (...) in die Pedale (tritt), um Schabbach mit der Außenwelt zu verbinden«,²⁰ während Eduard in der unmittelbar darauf folgenden Sequenz Paul beim Basteln einer Antenne auf dem Dachboden entdeckt, mit der er »bis nach Hilversum kommen« möchte. Zwar funktioniert dieses Heimradio nur über das Decodieren von Morsezeichen, aber der Sprung vom materiellen Brief- zum immateriellen Funkverkehr ist vollzogen, samt seiner räumlichen Implikationen: »Wir könne in die ganze Welt reinhorche«, stellt ausgerechnet Eduard aufgeregt fest, der zuvor die Welt per Zeitung zu Gehör gebracht hatte. Im Fortgang der Erzählung und des Jahrhunderts wird Schabbach Radio empfangen, elektrifiziert und zunehmend motorisiert werden, bis das Dorf sogar ans Telefonnetz angeschlossen wird. So wird der Ort von Heimat allmählich vernetzt und schreibt sich in die Geografie der Modernisierung ein. Das schlägt sich vor allem in der Erosion räumlicher Grenzen und einer Umstrukturierung vormoderner Orte in einen modernen Raum entfernter Relationen nieder.

Dieser Übergang wird in einer späteren Szene mit dem oben erwähnten Fenstermotiv in Verbindung gebracht. In der dritten Folge mit dem Titel *Weihnachten wie noch nie* hat sich die Gemeinde in der Kirche versammelt; Wiegand jedoch hat offenbar beschlossen, zu Hause zu bleiben und eine Schallplatte aufzulegen, während er den Baum schmückt. In einer halbnahen Einstellung sehen wir ihn von draußen durchs Fenster. Zwar ist die Kamera weit entfernt, aber die Tonspur vermittelt das Gefühl, als seien wir mit Wiegand im Zimmer, während er eine Platte aussucht und das Grammophon in Gang setzt. Visuell ist der Zuschauer mit anderen Worten draußen, auditiv

ist er drinnen. Es handelt sich bei der Schallplatte – im Drehbuch identifiziert als *Weihnacht im SA Heim: Weihnachtsmelodram mit Rezitation, Chor, Orchester und Glocken* – um eine gereimte, durch und durch nazifizierte Weihnachtsandacht, die im Horst-Wessel-Lied kulminiert und das Evangelium des »Lebensraums« predigt, einer rassistischen Gemeinschaft, die weit über Schabbach hinausreicht; Wiegand wiederum ist der lokale Repräsentant dieser Gemeinschaft, die er buchstäblich zu verkörpern versucht, indem er sich am Fenster in Hitlerpose wirft.

Im Laufe der Sequenz allerdings verlässt die Kamera das Fenster und begibt sich auf die menschenleeren, schneebedeckten Dorfstraßen. In der Wahrnehmung des Zuschauers verliert sich allmählich die diegetische Quelle der *Weihnacht im SA Heim* und die Schallplatte mutiert zur Tonspur des Films. Somit überschreitet der Bild- und Tonraum hier formal die Trennung zwischen innen und außen, zwischen Wiegands Stube und Heimat als Ort. Während die Tonspur das »Hohelied der Volksgemeinschaft« singt, suggeriert die audiovisuelle Konstruktion dieser Szene präzise die (mediatisierte) Reichweite des NS-Regimes über die Grenzen hinweg, die Innenräume von Dorfstraßen, Dorfgemeinden von der Volksgemeinschaft scheidet.

Konstruiert *Heimat* auf diese Weise anhand historischer Kommunikations- und Medientechnologie einen Raum, der die geschlossene Dorfgemeinschaft in der kaum noch zu lokalisierenden Volksgemeinschaft und später in den allgemeineren Vergesellschaftungsprozessen der Moderne aufgehen lässt, so gilt auch umgekehrt: Die Geschichte der Medientechnologie trägt das Entfernteste ins Dorf und übersetzt den abstrakten Raum der Gesellschaft in lokale Gegebenheiten. Mit Tönnies und McLuhan gesprochen: Im globalen Dorf bedingen sich Vergesellschaftung und Vergemeinschaftung gegenseitig. Die Schlüsseltechnologien sind hier das Radio und das Telefon. Reitz inszeniert diese bezeichnenderweise *nicht* als bedrohliche Ausgebirten der Moderne, die Öffentlichkeit zersetzen und den Rückzug ins Private begünstigen. Vielmehr schaffen wichtige technologische Fortschritte in der Regel Anlässe für kollektive Unternehmungen der Dorfbewohner. So zum Beispiel in der Szene, in der Paul gerade erfolgreich das erste Radio im Dorf konstruiert hat und die Schabbacher sich zur Übertragung einer Messe aus Köln in der Burg ruine zusammenfinden. Indem sie eine Form von Öffentlichkeit generiert, die sich auf eine technologische Neuerung bezieht, funktioniert die Szene spiegelbildlich zur oben beschriebenen Weihnachtssequenz: Während die Schallplatte eine abwesende, nationale (Volks)gemeinschaft auf eine lokale Quelle bezogen hatte, hat das Radio seine Quelle anderswo und bezieht sich in der Darstellung, die es hier erfährt, auf die anwesende, lokale Gemeinschaft in Schab-



Heimat – eine Chronik in 11 Folgen (Folge 1: Fernweh, BRD 1984)

bach. Im pastoralen Idyll, das Reitz aus diesem Anlass inszeniert, illustriert die Radioszene mithin sowohl die kommunale Funktion des Mediums als auch dessen Fähigkeit, räumliche Entfernungen mit gemeinschaftlicher Nähe zu vermitteln.

Diese beiden Aspekte des Radios greift der vorletzte Film, *Die stolzen Jahre* wieder auf. Es handelt sich hier um eine besonders melancholische Folge, die einzelne Momente aus der Handlung wie in einem kumulativen Heimatgedächtnis wiederholt. In diesem Gedächtnis liegt die Szene in der Burg ruine ganz dicht bei der Liveübertragung von Hermanns Kompositionsdebüt mit dem Titel »Bindungen«. Die Aufführung des Stückes im Rundfunkhaus in Baden Baden konstituiert die kontinuierliche Tonspur, auf der Bilder von den Zuhörern an verschiedenen Orten montiert werden, vom Studiopublikum bis zu den Dorfbewohnern, die sich in Schabbach in der Kneipe versammelt haben. Diese Montage hat einerseits ein integratives Moment, welches jedoch andererseits von der strikt modernistischen Komposition selbst unterwandert wird. Auch die Inszenierung der Reaktionen von Hermanns Mutter Maria und ihrem Sohn Anton, Hermanns Halbbruder, weist auf diese desintegrierende Tendenz. Den Mediendiskurs potenzierend, telefonieren die beiden während der Übertragung miteinander und kommentieren das Stück,

für das Anton nichts übrig hat und das Maria nicht versteht. Im Gegensatz zu Anton, der trotz seines Philistertums – oder womöglich als dessen Zeichen – seine Familie zu diesem Ereignis um sich versammelt hat (ein Echo der ritualisierenden Vergemeinschaftungsfunktion des Radios aus der Burgruine), hört Maria das Stück allein in ihrer Küche, wo es ihr in seiner Fremdheit und Schönheit äußerlich bleibt. Wohl aber merkt sie daran den Abgrund, der sich zwischen ihr selbst und ihrem jüngsten Sohn Hermann auftut – ein Abgrund, der weit größer ist als der zwischen zwei Generationen mit unterschiedlichem Bildungshintergrund und ästhetischem Geschmack. Vielmehr ist es eine Differenz, die der Spannung zwischen Marias Sesshaftigkeit und Hermanns Mobilität eingeschrieben ist: Hermann wird Maria im Laufe der Folge auf seinem »Weg von Paris nach Berlin« besuchen und so unmittelbar an die Heimat-Kartografie aus *Die Mitte der Welt* erinnern; Maria hingegen hat Schabbach nie anders als mit dem Finger auf der Landkarte verlassen. Wie die Montage zu »Bindungen« deutlich macht, geht Hermanns Erfolg auf Kosten der emotionalen und räumlichen »Bindung« zwischen Mutter und Sohn.

Es ist kaum ein Zufall, dass Maria diese Einsicht, soweit sie ihr zugänglich ist, Anton während der Radioübertragung des Livekonzertes per Telefon mitteilt. Mehr noch als Schallplatte oder Radio ist es das Telefon, welches Schabbach in ein Netzwerk stellt und es auf ein unsichtbares, aber wirkungsmächtiges Raumraster einträgt. Das einschlägige Beispiel aus der Serie stammt aus der Folge *Heimatfront*, in deren Zentrum die sogenannte »Ferntrauung« zwischen Anton und Martha steht. Ausgerechnet die Ehe, die als Institution zentral für die Gemeinschaft von Heimat ist, für ein soziales und räumliches Netz, welches von Nähe und Präsenz bestimmt ist, wird hier eben dieser Attribute entledigt. Die Möglichkeit einer »Ferntrauung« – die stellvertretend und auf weite Entfernung geschlossen wird – darf als sicheres Zeichen dafür gelten, dass Heimat nun einer umfassenderen, modernisierten Organisation von Raum und Zeit gehorcht. Hier bedarf es nicht mehr der gleichzeitigen Anwesenheit beider Ehepartner, sondern Zeit und Raum werden auseinanderdividiert, Gleichzeitigkeit (Anton und Martha sprechen sich zeitgleich das Ja-Wort aus) an räumliche Distanz (Martha in Schabbach, Anton an der Ostfront) gekoppelt. Die Technologie, die zwischen diesen beiden Polen vermittelt, ist das Ferngespräch, das Heimat und Kriegsfront miteinander verbindet. Während Wiegand mit dem Hörer in der Hand darauf wartet, dass das Gespräch durchgestellt wird, sinniert sein Sohn Wilfried, »Wer würde auf die Idee kommen, liefere er aus Schabbach hinaus über die Felder, an den Telefondrähten entlang, dass diese Drähte zu einem Netz gehören, das das ganze Europa überspannt.« Wie in der Grammofonszene jedoch bleibt die Ka-

mera, während Wilfried diese Überlegungen anstellt, nicht in der Wohnstube der Wiegands, sondern folgt den erwähnten Drähten über die Felder vorm Dorf, als wolle sie das Netzwerk ins Bild rücken, in welchem Schabbach aufgrund der neuen Technologie nun seinen Ort zugewiesen bekommen hat.

Heimat widmet sich mit gutem Grund so ausführlich dem Telefon. In der Ferntrauungsszene verbindet der Apparat Heimatfront und Kriegsfront und assoziiert den Krieg mit Modernisierungsprozessen. Das Telefon wird zum Medium dessen, was der Soziologe Anthony Giddens »disembedding« nennt – die Entwurzelung (buchstäblich: die »Entbettung«) ehemals verwurzelter Institutionen, Prozesse, Haltungen –, wie zum Beispiel von Trauungszeremonien und Eheschließungen.²¹ Im Zeichen einer Moderne, in der Ehen auf Distanz geschlossen werden können, ist Intimität nicht mehr auf Nähe, Interaktion nicht länger auf Anwesenheit angewiesen.

Andererseits gilt es nochmals zu betonen, dass die Ferntrauung ebenso wie die Tele-Kommunikation in *Heimat* auch dezidiert als kollektive Handlung vor Ort dargestellt wird. Der Anruf an die Front ist alles andere als eine Privatangelegenheit, wird der Hörer in Wiegands Stube daheim in Schabbach doch großzügig von einem neugierigen Dorfbewohner zum nächsten gereicht. In einer Parodie auf die imaginäre Gemeinschaft, die das Telefon stiftet (eine Parodie, die auf der Figurenebene keineswegs als solche wahrgenommen wird), winkt Antons zukünftige Schwiegermutter ihm an der Ostfront über das Telefon zu. Umgekehrt ist der Telefontrauungsakt auf Antons Seite noch öffentlicher: Er wird zu allem Überfluss auch noch von einem Kamerateam der Wehrmacht für die Wochenschau gefilmt! In einer Reihe hochreflexiver Einstellungen sehen wir, wie das Licht gesetzt und die Blende reguliert wird, während der für den Film verantwortliche Hauptmann Zielke Anton Regieanweisungen gibt – sodass dessen Versuch, sich mit seiner Braut auszutauschen, vom Hilflosen ins Lächerliche abgleitet. Der Unterschied zwischen den Gemeinschaftsformen an beiden Enden der Leitung liegt auf der Hand. Während die Kameradschaft an der Front deutlich inszeniert und durch Telefon und Film doppelt technologisch vermittelt ist, wirkt die Gruppe in Schabbach in ihrer Unbeholfenheit vergleichsweise authentisch. Anstatt die Technologie als Instrument der Entfremdung zu begreifen, integriert die Dorfgemeinde in Schabbach das Telefon, sodass dessen Effekt bei aller Komik auch naturalisiert wird.

Die Ferntrauungsszene veranschaulicht mit anderen Worten die räumlichen Folgen der Telekommunikation. Wie David Morley gezeigt hat, haben Kommunikationstechnologien wie das Telefon »the simultaneous capacity to articulate together that which is separate (to bring the outside world into the home) but, by the same token,

to transgress the (...) boundary which protects the privacy and solidarity of the home from the flux and threat of the outside world«.22 Eine solcherart raumorientierte Lesart der Aufhebung von Nähe und Distanz im Akt der Kommunikation legt auch die Ferntrauungsszene nahe. Sie zwingt uns aber darüber hinaus, auch den geografischen Ort von Heimat selbst als »Mitte der Welt« zu revidieren und Schabbach vielmehr in einem fundamental dezentrierten Kommunikations- und Transportnetzwerk zu verorten, das mit den Koordinaten der Heimatkunde aus der zweiten Folge zwischen Nord-, Südpol und Metropolen nicht mehr hinreichend zu bezeichnen ist.

IV Reichshöhenstraße

Dieses Netzwerk ist nun nicht, dem Kurzschluss vieler Kritiker zufolge, mit Deutschland, mit nationaler Geografie gleichzusetzen. Schabbach ist, so möchte ich zum Schluss festhalten, nicht als Metapher für Deutschland, Heimatgeschichte nicht als Nationalgeschichte in nuce zu konstruieren. Obwohl die Serie durchaus mit diesen vermeintlichen Kongruenzen kokettiert, wenn sie zum Beispiel den Heimat-Titel zu Beginn jeder Folge über die gemeißelte Inschrift »Made in Germany« blendet, scheitert die Lesart von Schabbach als »lokaler Metapher« für das Nationale schon daran, dass Reitz' alltags- und regionalgeschichtlicher Ansatz viele Themen der nationalen Politik und Geschichte nur am Rande erwähnen und in die Handlung integrieren kann. Dem Film dieses Verfahren als eine Reihe von »Ausblendungen« und Unterlassungen vorzuwerfen, heißt letztlich, den Anspruch der Serie misszuverstehen, der Heimat und Nation eben nicht zur Deckung bringen, sondern sie miteinander verzahnen möchte. In dieser Hinsicht ließe sich viel eher von einer Metonymie als von einer Metapher sprechen: Schabbach steht nicht für etwas Größeres (wie Reich, Nation, Faschismus), sondern in größeren Zusammenhängen, die über das Dorf hinausreichen und auf es zurückwirken.²³

In dieser Hinsicht ist es kein Zufall, dass der Bau der Reichshöhenstraße, die der vierten Episode ihren Titel gibt, zu den zentralen Ereignissen in Reitz' Chronik gehört. Als Teil der Reichsautobahn versinnbildlicht die Höhenstraße präzise die Idee eines Netzwerkes, in dem »alle Strukturen als einzelne Glieder einer Kette zusammen passen, die das gesamte Reich umspannt«²⁴ – eine Konstruktion mit hin, die zentrifugal nach außen tendiert, die aber gleichzeitig bis tief in die Familienstruktur der Simons hineinwirken wird. Der Bau bringt Arbeiter, Ingenieure, Geld und Reisende ins Dorf – unter ihnen Hermanns zukünftiger Vater. Zwangsläufig trägt die fertige

Straße viele von ihnen wieder hinaus und führt anonyme Reisende durch die Region hindurch. Wie das historische Projekt der Autobahn, auf welches Reitz' Erzählung sich bezieht, wird die Reichshöhenstraße »Medium und Botschaft zugleich, ein Mittel zur Eroberung räumlicher Entfernung, das gleichzeitig die Bedeutung des Territoriums verändert, welches es durchkreuzt«.25 Das wird zu Beginn der fünften Folge (*Auf und davon und zurück*) explizit, als einige Dorfbewohner die vorbeiziehenden Autos auf der nahen Straße beobachten und darüber sinnieren, wie diese Straße die Geografie des Ortes verändert hat. »Früher ging die Stroß von Dorf zu Dorf. Heute geht se dran vorbei«, meint Glasisch. Woraufhin ein Zweiter erwidert, das sei »die moderne Zeit«, in der enge Kurven und die Rücksichtnahme auf Fußgänger passé sind. Glasisch aber will auf etwas anderes hinaus: Mit der neuen Straße hat sich die Erfahrung des Reisens als solche verändert, sie ist abstrakter geworden, seit der Weg nicht mehr durch das Dorf, sondern um es herum und an ihm vorbei führt. Edward Dimendberg hat zu Recht festgestellt, die Autobahn sei »womöglich der herausragende zentrifugale Ort des zwanzigsten Jahrhunderts«.26

In *Reichshöhenstraße* verknüpft Reitz diese Ausrichtung nach außen mit einem veränderten Bild von Schabbach als geschlossener, vom zentrifugalen Raum abgeschnittener Welt. Glasisch macht den Bezug zur ungültig gewordenen Heimatgeografie explizit: »Wenn einer von Paris nach Berlin fährt, dann kommt er (...) nit mehr durch Schabbach wie früher. Es werden viele Leute in den Hunsrück kommen, von denen wir nichts mehr sehen.« Hier schlägt eine Figur – die zwar als Erzähler in den Eröffnungssequenzen der einzelnen Folgen zentral, aber als Charakter im Rahmen der Handlung nicht immer im Bilde ist – den melancholischen Ton an, der Reitz den Vorwurf einer Verfallsgeschichte, eines nostalgischen Heimatromans eingebracht hat. Erwecken solche Momente durchaus den Eindruck, dass mindestens die Figuren der Meinung sind, früher sei alles besser gewesen, so lässt sich diese Lesart nicht nahtlos auf die Zuschauerwahrnehmung übertragen. Zumal wenn wir das Augenmerk auf die konsequente Konstruktion eines sich verändernden Raumgefüges lenken, wie ich es hier exemplarisch an einigen Folgen versucht habe, lässt sich der Vorwurf, Reitz spiele das gute Alte gegen das schlechte Neue aus, so nicht halten. Denn das »gute alte« Gefühl, Schabbach sei die »Mitte der Welt«, wurde schon bei der Einführung dieses Themas in der zweiten Folge sanft ironisiert; und nicht erst mit der Autobahn kommen »Leute in den Hunsrück (...), von denen wir nichts mehr sehen«: Das Spiel zwischen Abwesenheit und Präsenz, ferner Nähe und naher Ferne bestimmt die Raumlogik der Serie vom Titel der ersten Folge an, Heimat und Fernweh bedingen sich gegenseitig.

So erschließt sich über die hier diskutierten räumlichen Kategorien auch die historische Zeit.²⁷ *Heimat* bezieht sich zwar durch die 1900 geborene, zentrale Figur der Maria deutlich auf das 20. Jahrhundert, kennt aber keinen Ursprungsmythos, von dem aus sich die Erzählung und ihre Konstruktion von Heimat als Locus amoenus speisen könnte. Wenn es sich bei *Heimat* gelegentlich auch um eine leicht melancholische Chronik der allmählichen Zersetzung von Heimat und deren Auflösung in den Netzwerken der Moderne handelt, so bleibt gleichfalls festzuhalten, dass Reitz diese Auflösung nicht vom Standpunkt eines originären Idylls aus nachzeichnet. Umgekehrt kulminiert die vermeintliche Auflösung des Heimatgefüges in einer Komposition, die ausgerechnet den Titel »Bindungen« trägt und die Versatzstücke von Heimat – Landschaft, Dialekt, Erinnerung – in neue ästhetische Formen aufhebt. Hier setzt folgerichtig *Die zweite Heimat* an.

Die Überlegungen in dieser Studie basieren auf einem Kapitel aus meinem Buch, *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema* (Berkeley 2005), welches für die vorliegende Publikation grundlegend überarbeitet wurde.

1 Vgl. hierzu Peter Blickle, *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Rochester 2002; Johannes von Moltke, *No Place Like Home* (s. Anm. 1), S. 10–12. — 2 Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Cambridge 1994, S. 170f. — 3 Vgl. Edgar Reitz, *Liebe zum Kino*, Köln 1983, S. 141–143. — 4 Vgl. etwa <http://www.heimat-fanpage.de/> (letzter Zugriff: 31.8.2012) oder <http://www.heimat123.de/> (letzter Zugriff: 31.8.2012). — 5 Jim Hoberman, »Once in a Reich Time«, in: *Village Voice*, 16.4.1985; Gertrud Koch, »Kann man naiv werden? Zum neuen Heimatgefühl«, in: *Frauen und Film*, Mai 1985; Vgl. auch Anton Kaes, *Deutschlandbilder: Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987. Ein Überblick zur Rezeption findet sich in Rachel Palfreyman, *Edgar Reitz's Heimat: Histories, Traditions, Fictions*, Oxford 2000. — 6 Thomas Elsaesser, »Memory, Home, and Hollywood«, in: *Monthly Film Bulletin*, Februar 1985. — 7 Heide Schlüppmann, »That's Why Our Mothers Were Such Nice Chicks«, in: Miriam Hansen, »Dossier on Heimat«, in: *New German Critique* 36 (1985), S. 19. — 8 Kaes, *Deutschlandbilder* (s. Anm. 5), S. 127. — 9 Eric Santner, *Stranded Objects: Mourning, Melancholy, and Film in Postwar Germany*, Ithaca 1989, S. 89. — 10 Edgar Reitz, *Drehort Heimat: Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe*, Frankfurt/M. 1993, S. 267. — 11 Edgar Reitz, »Die Kamera ist keine Uhr: Über meine Erfahrung beim Erzählen von Geschichten aus der Geschichte«, in: ders., *Liebe zum Kino* (s. Anm. 3), S. 110. — 12 Koch, »Kann man naiv werden? Zum neuen Heimatgefühl« (s. Anm. 5). — 13 Edward Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London 1989, S. 24. — 14 Santner, *Stranded Objects* (s. Anm. 9), S. 60. — 15 Blickle, *Heimat* (s. Anm. 1), S. 7. — 16 David Morley, »Bounded Realms: Household, Family, Community, and Nation«, in: *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, hrsg. von Hamid Naficy, New York–London 1999, S. 152. — 17 Elsaesser, »Memory, Home, and Hollywood« (s. Anm. 6). — 18 Zum Verhältnis von Bild- und Handlungsraum einerseits und Zuschauerwahrnehmung andererseits, vgl. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melo-*

drama und das Theater der Empfindsamkeit, Berlin 2004 und Bernhard Groß, *Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des deutschen Nachkriegskinos 1945–1950*, Berlin, erscheint 2013. — 19 »The place called home was never an unmediated experience.« Doreen Massey, »A Place Called Home«, in: *New Formations* 17 (1992), S. 8. — 20 Edgar Reitz, Drehbuch zu *Heimat*, http://www.edgar-reitz.de/cms/index.php?option=com_wrapper&Itemid=71 (letzter Zugriff: 31.8.2012). — 21 Vgl. Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford 1994. — 22 Morley, »Bounded Realms« (s. Anm. 16), S. 153. — 23 Vgl. hierzu genauer: von Moltke, *No Place Like Home* (s. Anm. 1), S. 223–225. — 24 Hartmut Bitomsky, *Reichsautobahn*, zit. in: Edward Dimendberg, »The Will to Motorization: Cinema, Highways, and Modernity«, in: *October* 73 (1995), S. 104. — 25 Ebd., S. 99. — 26 Ebd., S. 93. — 27 Vgl. Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, München 2003.