

Erzeugung von Authentizität und Historizität im Film
am Beispiel von Edgar Reitz' *Heimat*-Reihe

Crauss.

crauss@crauss.com

2024

Inhalt

Einleitung.....	3
1 Edgar Reitz als Autorenfilmer.....	4
1.1 Das Oberhausener Manifest und Vorarbeiten zu <i>Heimat</i>	5
1.2 Das <i>Heimat</i> -Epos	9
2 Begriffsklärungen	11
2.1 Wandlung des Heimatbegriffs.....	11
2.2 Historizität und Authentizität.....	13
2.2.1 Historizität	14
2.2.2 Authentizität.....	15
2.3 Historien-, Zeit- und Erinnerungsfilm	18
2.4 Dichte Beschreibung und teilnehmende Beobachtung.....	25
3 Authentizität und Historizität in <i>Heimat</i>	29
4 Kategorien- und Methodenkatalog.....	33
4.1 Die erzählerische Umsetzung	34
4.2 Die technische Umsetzung.....	40
4.3 Die filmische Umsetzung	43
5 Zusammenfassung.....	47
6 Fazit	50
Anmerkungen.....	52
Literatur.....	53
Quellen	53
Sekundärliteratur	53

*Well it's too late tonight / To drag the past /
out into the light / We're one but we're not the same*

–U2, One–¹

*Nun stehst du starr, / Schaust rückwärts, ach! [...] /
Weh dem, der keine Heimat hat!*

–F. Nietzsche–²

Keine Atempause / Geschichte wird gemacht / Es geht voran!

–Fehlfarben–³

Einleitung

Anlässlich der 8. Westdeutschen Kurzfilmtage 1962 in Oberhausen stellen 26 bis dahin meist als Dokumentarfilmer hervorgetretene Künstler ein ›Manifest‹ zur politisch-ästhetischen Erneuerung des deutschen Films und der Filmkultur vor. Neben finanzieller Unabhängigkeit fordert die Oberhausener Gruppe, zu der auch Edgar Reitz gehört, ein Wegkommen vom Schablonen- und Kunstkino hin zum authentischen Erzählen. »Papas Kino ist tot!«⁴ fasst als Motto die Überzeugung, dass das herkömmliche Filmmachen der 1950er Jahre ebenso wie andere Künste belastet sei durch Klischees, Kitsch, überkommene Muster der Nazizeit und ökonomische Zwänge, die eine Weiterentwicklung verhindern.

Edgar Reitz widmet sich in verschiedenen Vorarbeiten zu seinem späteren Großwerk *Heimat* zwei Hauptthemen: der ›Stunde Null‹⁵, also dem gesellschaftlich-politischen Übergang vom Nationalsozialismus zur Gründung der Bundesrepublik sowie dem danach neu zu belegenden Heimat-Begriff. Veränderungen im Erzählen manifestieren sich dabei sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene: statt farbenfroher, den Geist beruhigender Bilder zeigt Reitz Leute, Landschaft und Szenen ›wie sie wirklich sind‹ (oder sein könnten). Statt wuchtiger Fiktion versucht er Geschichten aus dem ländlichen Alltag zu zeigen, die das Große im Kleinen repräsentieren. Reitz will keine repräsentative Handlung, sondern konkrete Handlung. Damit sind zwei Begriffe angerissen, die auch für sein Hauptwerk *Heimat*, *Die zweite Heimat*, *Heimat 3* und *Die andere Heimat* zentral sind, die aber neben einer allgemeinen Klärung des Heimat-Begriffs nach Aufstellung der Arbeitsthese erläutert werden müssen: Historizität und Authentizität.

Meine Annahme ist, dass Reitz insbesondere mit seinen filmischen *Heimat*-Epen auf eine besondere Weise das Gefühl von Authentizität beim Rezipienten evoziert, und dass er dies anders tut als der Historien- oder Zeitfilm üblicherweise: mittels der Methode der dichten Beschreibung, wie sie Clifford Geertz für die Einordnung sozialer Systeme vorgeschlagen hat. Diese als eine Mischung aus persönlichen Erin-

¹ U2: One. [CD-Single]. Island Rec. 665 164, London 1992.

² Nietzsche, Friedrich: Vereinsamt [Der Freigeist]. In: Wiese, Benno von (Hg.): Echtermeyer. Deutsche Gedichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neubearb. Düsseldorf: Bagel 1966, S. 514.

³ Fehlfarben: Ein Jahr (Es geht voran)/ Herrenreiter. [7“ Vinyl]. Köln, Düsseldorf, Wuppertal: Welt-Rekord/ EMI Elektrola 1981.

⁴ Im eigentlichen Manifest lautet der später zum zit. Motto verschärfte Slogan: »Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.« heimat123.de [ohne Verf., hg. v. Thomas Hönemann, Rietberg]: Das Oberhausener Manifest. <https://www.heimat123.de/edgar-reitz/oberhausener-manifest> [Zuletzt geprüft am 16.06.2023]

⁵ Reitz übernimmt den Begriff als Spielfilmtitel. Vgl. Reitz, Edgar: Das Frühwerk. Hg. v. Thomas Koebner. [7DVD]. Darin: *Kurzfilme* und *Stunde Null* [1977]. Berlin: Arthaus/ Studiocanal 2009.

nerungen des Regisseurs und tradierten Erzählungen präsentierte Filmfiktion kann nämlich, so meine Auffassung, auf der Zuschauerseite als eine Art teilnehmende Beobachtung rezipiert und dadurch in eine kollektive Erinnerung überführt werden.

Der erste Schritt wird sein, zu zeigen, dass für Reitz Historizität mit Erinnerung bzw. Erinnerungsarbeit verbunden ist, zumal dort, wo es keine gesicherten Dokumente gibt, die eine Re-Konstruktion der Geschichte ermöglichen. Auf die Erkenntnis, dass Geschichte heute nicht mehr als koordiniert zusammenhängende Fortschreibung von Kausalitäten erklärt werden kann, gehe ich ein und versuche darzustellen, wie Reitz mit seinem Konzept des Erinnerns die ›Lücken‹ füllt. Dabei führe ich den bisher anders oder zumindest selten in Konkurrenz zum Historien- und Zeitfilm stehenden Begriff des Erinnerungsfilms ein.

Wie die dichte Beschreibung filmpraktisch umgesetzt wird, stelle ich nach einer Einführung in das *Heimat*-Gesamtprojekt durch einen Kategorien- und Methodenkatalog dar, anhand dessen sich exemplarisch formale wie inhaltliche Vorgehensweisen analysieren lassen, welche es Reitz ermöglichen, eine intensive Bindung zwischen Film und Rezipient zu erwirken. Zwar setze ich Beispiele aus sämtlichen *Heimat*-Zyklen ein, fokussiere aber vor allem auf *Die andere Heimat* (H0) und *Heimat* (H1),⁶ da hier Reitz' Historizitätsbestreben am deutlichsten hervortritt.

Da es zur untersuchten Thematik keine übergeordnete, wegweisende Studie gibt, behandle ich Film als Medium grundsätzlich gleichwertig zur Literatur – auch Filme können ›gelesen‹ werden – und ziehe Studien zu anderen Medienbereichen (z.B. zur Musik) im Vergleich heran. Dass darüber hinaus die Frage nach der Wirkung von Film auf das kollektive Gedächtnis nicht allein durch die Analyse eines Einzelwerks schlüssig beantwortet werden kann, scheint offensichtlich: Wie wird kollektive Erinnerung erzeugt, wie kann sie transportiert werden? Zumindest lassen sich aus der Beschäftigung mit *Heimat* erste Anreize entwickeln. Idealerweise wird man in der Schlussbetrachtung erörtern können, ob sich meine These bestätigt und die Übertragung des ethnologischen Ansatzes auf Film als fruchtbar erweist oder nicht, d.h. einerseits, ob es Reitz gelingt, den Rezipienten in seine Filme ›hineinzuholen‹ und ihn ›dicht‹ am Geschehen teilhaben statt bloß zusehen zu lassen. Möglicherweise wird man nicht nur feststellen können, ob historisches Geschehen authentisch gezeichnet wird bzw. ob der Eindruck des Künstlichen, des ›Gemachten‹ überwiegt. Auch die Arbeitshypothese an sich wird kritisch zu hinterfragen sein: Lässt sich der Versuch, Authentizität im Film herzustellen auf Rezipientenseite als teilnehmende Beobachtung erleben, d.h., lässt der Begriff sich tatsächlich plausibel auf eine Medienanalyse übertragen?

1 Edgar Reitz als Autorenfilmer

Edgar Reitz gehört neben Alexander Kluge und Werner Herzog zur Gruppe der Autorenfilmer, die Anfang der 1960er Jahre wegkommen wollen vom sogenannten ›Zutatenkino‹, das neben einer inhaltlichen Verdrängungsleistung der Elterngeneration und purer Zuschauerbelustigung den Prozess der Filmgestaltung in Teilarbeiten (Drehbuch, Ausstattung, Besetzung, Regie, Kamera, Schnitt) zerlegt,⁷ sondern stattdessen die Einzelpositionen in derjenigen des Filmers verbindet oder die Zuständigkeitsbereiche im

⁶ Erläuterung der Siglen siehe Anhang.

⁷ Vgl. Reitz, Edgar: *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*. Köln: Verlag Köln 78, o.J., S. 12. Ich beziehe mich hier auf das Autorenfilm-Verständnis der 1960er Jahre, obgleich es bereits in den 1930er Jahren Tendenzen des gesellschaftskritischen und realismusbeeinflussten Kinos mit Bezug auf Gegenwartserfahrungen gab und insbesondere die französische ›nouvelle vague‹ den ›Neuen deutschen Film‹ inspirierte.

Team gleichmäßig sowie gleichwertig aufteilt. Einerseits ist dies ein aus der Not geborenes Konzept, da gerade junge Filmer die Kosten für ihre Produktionen selbst tragen mussten und kaum von der Filmwirtschaft, oder wie heute von Filmhochschulen, unterstützt wurden. Gleichzeitig liegen im kommunenhaften Aufteilen der Zuständigkeiten ein hohes Konfliktpotenzial und die Gefahr für das Nichtzustandekommen eines konkreten Ergebnisses.

Die Autorenfilmer wollen weg vom Kunst kino und authentische kleine Stories erzählen, die das Große repräsentieren. ›Geschichte von unten‹ und Alltagsgeschichte bis dahin vernachlässigter Gruppen wird in den 1960er Jahren nicht nur im wissenschaftlichen Kontext virulent. Geschichten aus dem Leben zu erzählen, bedeutet im Jungen deutschen Film auch, den Figuren nicht den (ohnehin begrenzten) Handlungsspielraum zu nehmen: »Bei aller Liebe zum Fabulieren, möchte ich allerdings nie in die Lage kommen, *über* meinen Figuren zu stehen«, sagt Reitz (H2, S. 6). Die Figuren können nicht plötzlich zu kitschigen Superhelden mutieren, sie sollen an den (realistischen) Erfahrungshorizont des Regisseurs gebunden bleiben und, vielleicht wichtiger, an ihren eigenen. David Brückel fasst Alexander Kluges Definition des Autorenfilms zusammen: Das Prinzip solle nicht in einer tagebuchartigen Subjektivität des Filmemachers oder in einer autobiographischen Selbstdarstellung bzw. -reflexion steckenbleiben, sondern entwickle seine Kraft gerade in der Aktivierung des Zuschauers, dessen Erfahrung sich mit jener des Autors in Verbindung und den eigenen ›Film im Kopf‹ in Gang setze.⁸

1.1 Das Oberhausener Manifest und Vorarbeiten zu *Heimat*

Wer Veränderungen fordert, muss damit rechnen, dass man eine augenblickliche Einlösung erwartet:

1962 ist in Oberhausen bekanntlich das sog. ›Oberhausener Manifest‹ verkündet worden. Seitdem ist viel Kritik an den ›Oberhausenern‹ laut geworden, weil sie ihr damaliges Versprechen, den deutschen Spielfilm zu erneuern, nicht sofort eingelöst haben.⁹

So führt Hilmar Hoffmann die Westdeutschen Kurzfilmtage 1966 ein, ein Jahr, bevor einer der ›Oberhausener‹, Edgar Reitz, mit seinem Spielfilmdebüt *Mahlzeiten* auf der Biennale in Venedig einen Silbernen Löwen gewinnt.¹⁰

Es liegt uns fern, den Erfolg der ›Oberhausener‹ in irgendeiner Weise an das Festival zu binden. Es braucht aber nicht verschwiegen zu werden, daß diese Gruppe, die sich jedes Jahr in Oberhausen ein Stelldichein gibt, entscheidende Impulse für ihre Arbeit hier empfangen hat,¹¹

so der Mitinitiator. In der Broschüre zu den VIII. Westdeutschen Kurzfilmtagen bestätigt Hoffmann, dass auch der explizit als Arbeitstagung deklarierte Kongress von den Erneuerern Impulse gewonnen

⁸ Vgl. Brückel, David Benjamin: Zurück in die Zukunft. Zur Diskussion des Heimatphänomens im deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz' Filmroman Heimat. [Diplomarbeit]. Wien: Universität Wien 2009, S. 101 f. <https://theses.univie.ac.at/detail/6986#> [Zuletzt geprüft am 16.06.2023]

⁹ Hoffmann, Hilmar: »Es besteht schon so etwas wie ein Geist von Oberhausen« (Professor Jerzy Bossak, Warschau. [Vorwort zu] ders.: XII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. »Weg zum Nachbarn«. Bericht 1966. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1966, S. 7.

¹⁰ *Mahlzeiten* gehört zu den Debüts, »die 1966/67 den Begriff ›Junger Deutscher Film‹ prägen.« (H2, S. 983). Bereits hier arbeitet Reitz mit Laiendarstellern: »Die Vertreter, die Rolf [...] beraten, sind wirkliche Vertreter, die Professoren wirkliche Professoren [...]. Die beiden Hauptdarsteller [...] wurden beispielsweise angewiesen, sich tatsächlich in Hamburg per Inserat eine Wohnung [...] zu suchen, damit sie sich umso besser in ihre Rolle einfinden konnten.« Rauh, Reinhold: Edgar Reitz. Film als Heimat. München: Heyne 1993, S. 95.

¹¹ Hoffmann, Hilmar: »Es besteht schon so etwas wie ein Geist von Oberhausen«. A.a.O.

habe,¹² zumal, so Kultusminister Schütz, der deutsche Film sich »im dunklen Schatten einer schweren Krise« befinde, deren Ursache Schütz u.a. in einer abzuschaffenden Vergnügungssteuer sowie mangelnder wirtschaftlicher Freiheit sieht.¹³ Anders die 26 Filmemacher, die am 28. Februar 1962 das ›Manifest‹ unterschreiben: Sie wollen eine politisch-ästhetische Erneuerung des Films und der Filmkultur. »Papas Kino ist tot!« komprimiert als Motto die Überzeugung, dass das herkömmliche Filmemachen der 1950er Jahre ebenso wie andere Künste belastet sei durch Klischees, Kitsch und überkommene Muster der Nazizeit. Den Jungfilmern ist die deutsche Geschichte nicht mehr tabu, sie versuchen wegzukommen von Fiktion und Narration und dadurch eine geschlossene Weltsicht aufzulösen. Das ›Authentische der Beobachtung‹ bzw. die ›Beobachtung des Authentischen‹ trete ins Zentrum, so Margrit Tröhler: »All diese Filme adressieren das Zuschauersubjekt als uneinheitliches, widersprüchliches und aufgeklärtes«, fasst sie die Bewegung zusammen. »Erwartungen werden durchkreuzt, definitive Antworten verweigert, Bedeutung lässt sich nur aktiv und nur bruchstückhaft konstruieren.«¹⁴

Das Presseecho zum ›Kino der Erfahrung‹ fällt fast durchweg konservativ aus: Man attestiert den Forderungen gedankliche Verschwommenheit, »Aufgequollenheit [und] Sucht nach symbolistischen Formulierungen«, nichtssagender Schaum und »Gruppenarroganz« mache noch keine Avantgardebewegung aus, auch wenn es »seit Bestehen des deutschen Films noch niemals so harte Auseinandersetzungen [und] demonstratives Aufbegehren der jungen Generation gegeben« habe. »Papas (und Mamas) Kino, das ist der Unterhaltungsfilm, dessen Existenz eine Lebensbedingung der gesamten Filmwirtschaft bildet«. Der ›Junge Film‹ opponiert gegen die kommerzielle Abhängigkeit sowie gegen »die innere Unwahrhaftigkeit des deutschen Films« in Form der »Ufa-Tradition«, die 1962 nicht mehr als Pionier, sondern als Teil und Erbe der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie gesehen wird und, wo sie nicht ästhetisch belastet ist, einzig ökonomischen Interessen folgt.¹⁵ Mit der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens in den 1960er Jahren wird die Situation jedoch auch für das Kino prekär. Die Oberhausener Gruppe zerfällt schon bald wieder zu Einzelfilmern.

Reitz thematisiert den Zwiespalt zwischen dem reaktionären Nachhängen der Vergangenheit und dem aktiven Umgang mit ihr bspw. ganz konkret im dritten Teil der *zweiten Heimat* (H2). Die als grundsätzlich fürsorglich und am Umgang mit jungen Menschen interessiert eingeführte Haushälterin der als studentischer Zufluchtsort dienenden Industriellenvilla schwelgt: »Alles hat seinen Sinn und seine alte Ordnung« (H2/03, 38:45). Im Nebenzimmer hingegen führen die Filmstudenten eine ihrer ersten Produk-

¹² Vgl. Hoffmann, Hilmar: Weg zum Nachbarn. [Vorwort zu] ders.: VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. »Weg zum Nachbarn«. Bericht 1962. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1962, S. 5.

¹³ Vgl. Schütz, Werner: Die Krise der geistigen Erneuerung. Grußwort anlässlich der Eröffnung der VIII. Kurzfilmtage Oberhausen 1962. In: Hoffmann, Hilmar: Weg zum Nachbarn. [Vorwort zu] ders.: VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. A.a.O., S. 9 f. Auch im Folgejahr ändert sich die Analyse nicht: Von den ›Oberhausenern‹ oder einem Echo auf ihre Forderungen ist nur an einer einzigen Stelle im Programmheft der IX. Kurzfilmtage die Rede; Walther Schmieding macht die geringe Auswirkung sowohl des Manifests als überhaupt des Kurzfilms auf den Spielfilm vor allem an der krankenden ökonomischen Filmförderung fest (inhaltlich scheint das Vorgeführte durchaus interessant, 1963 wird u.a. auch ein Experimentalstreifen des Jungfilmers Roman Polanski ausgezeichnet). Vgl. Schmieding, Walther: Die Stunde der Kulturpolitik. In: Hoffmann, Hilmar: IX. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. »Weg zum Nachbarn«. Bericht 1963. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1963, S. 79 ff.

¹⁴ Tröhler, Margrit: Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 13/2004, Nr. 2, S. 160. https://www.montage-av.de/pdf/132_2004/13_2_Margrit_Troehler_Filmische_Authentizitaet.pdf [Zul. gepr. am 29.05.2023]

¹⁵ Vgl. heimat123.de: Das Oberhausener Manifest, a.a.O. A.L. Tiews weist darauf hin, dass »zwei der größten Filmkonzerne [...], die ›Bavaria Film AG‹ und die neue ›Ufa Film AG‹ [unter] der Beteiligung der Bundesregierung gegründet« wurden. Tiews, Alina Laura: Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945-1990. Berlin: be.bra wissenschaft verlag 2017, S. 93.

tionen vor: »Die Bilder [...] beschreiben den Zustand einer Kriegsrue, achtzehn Jahre nach den Bombenangriffen«, während mit dramatischer Musik untermalt eine Wochenschaustimme erläutert, dass »[v]iele Werke von Wagner und Richard Strauss [...] hier uraufgeführt« worden seien (H2, S. 200). Dann wird der Einsturz der Ruine gezeigt und mit filmischen Mitteln verfremdet wie sie Edgar Reitz auch in seinem Industriefilm *Geschwindigkeit* (1963) bereits verwendete: Rückspulen, Tempoveränderungen.¹⁶ Hauptdarsteller ist nicht das Motiv, sondern die Kamera. Bald darauf sieht man die Jungfilmer in der Münchener Innenstadt Aufkleber mit der Aufschrift ›Papas Kino ist tot‹ verteilen (H2/03, 1:50:40).¹⁷ Die Szene erinnert entfernt an Beschreibungen der Flugblattaktion der *weißen Rose* 1942/43. Wichtig an der geschilderten Filmvorführung ist, dass der Umgang mit dem vorgefundenen Material kein rein ablehnender oder verdrängender ist, sondern die Studenten produktiv mit der nun in Trümmern liegenden Vergangenheit umgehen.

Reitz, zuerst 1961 mit seinem Dokumentarfilm *Yukatan* in Oberhausen dabei, reüssiert im Jahr der ›Rebellion‹ mit einem »formal hochgestochenen«¹⁸ Industriefilm zum Thema *Kommunikation*: »Das die Erde bespannende Netz der Nachrichtenmittel wird unter Verzicht auf nackte Information mit filmischen Mitteln ›spürbar‹ gemacht.«¹⁹ Mit der Abkehr vom Dokumentar- hin zum Spielfilm muss Reitz jedoch erste Kompromisse in Bezug auf die Oberhausener Forderungen eingehen, insbesondere beim Verzicht auf eine herkömmliche Narration zugunsten eines langen erzählerischen Atems.²⁰ Er will Geschichten erzählen und findet schließlich in *Stunde Null* und in *Heimat* seine besondere Form, die jedoch vom traditionellen Spielfilm »und seinen staatlich geförderten Formen« (H2, S. 983) im Endeffekt nicht weniger abhängig ist als das Blockbuster-Kino: Sämtliche *Heimat*-Projekte sind zwar zunächst für das Erlebnis im Kino konzipiert,²¹ können aber wegen der jeweiligen Länge bzw. wegen der Episodenhaftigkeit nur in Premieren- und Sondervorführungen dort gezeigt werden und hängen ansonsten von einer Ausstrahlung im TV ab, wofür wiederum beschränktere finanzielle Mittel zur Verfügung stehen als für eine reine Kinoproduktion. In Produktionsnotizen und Interviews lässt Reitz immer wieder durchblicken, wie sehr man sich habe einschränken und etwa H3 und H0 kürzen müssen, um das Okay von den geldgebenden Fernsehanstalten zu erhalten.²² Das führt u.a. zu einer Art Reprise mit Film-Essays wie *Heimat-Fragmente: Die Frauen*, die aus nicht verwendetem Drehmaterial entstehen und bei weniger aufwändig zu realisierenden DVD-Veröffentlichungen die *Heimat*-Episoden variieren.

¹⁶ Tatsächlich handelt es sich bei dem studentischen Experiment um eine Selbstreferenz: Gezeigt wird ausschnittsweise einer der ersten, gemeinsam mit Stefan Meuschel und Bernhard Dörries produzierten Filme von Reitz, *Schicksal einer Oper* (1958). Vgl. Brückel: Zurück in die Zukunft. A.a.O., S. 201 f.

¹⁷ Vgl. auch die Bildfolge auf <https://www.heimat123.de/edgar-reitz/oberhausener-manifest>, a.a.O.

¹⁸ O.V.: Die Meinung des Auslands. [Presseecho in] Hoffmann, Hilmar (Hg.): VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. A.a.O., S. 130.

¹⁹ Fischer, Gerd: Die deutschen Filme der VIII. Westdeutschen Kurzfilmtage. In: Hoffmann, Hilmar (Hg.): VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. A.a.O., S. 60.

²⁰ Vgl. [heimat123.de](https://www.heimat123.de): Das Oberhausener Manifest, a.a.O.

²¹ »Die Ereignisse auf der Leinwand verschmolzen mit den eigenen Erlebnissen und Erinnerungen der Zuschauer. Es waren zwei Tage außer Raum und Zeit«, referiert Reinhold Rauh die Premiere von H1 in München. Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 200 f.

²² Allein bei H3/F4 wurden volle 40 Minuten gestrichen und aus geplanten 11 Filmen 6 komprimiert. Vgl. [heimat123.de](https://www.heimat123.de), Hönemann, Thomas/ Eigl, Ralf: Dokumentation einer deutschen Mailinglist-Diskussion anlässlich der TV-Ausstrahlung von HEIMAT 3 – Chronik einer Zeitenwende von Edgar Reitz. Dezember 2004 – Februar 2005, S. 8. <https://www.heimat123.de/wp-content/uploads/2021/02/heimat3mld.pdf> [Zuletzt geprüft am 25.05.2023]

Als wichtigste Vorarbeit zu *Heimat* (H1) kann neben *Die Reise nach Wien* (1973) Reitz' erste Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Peter Steinbach und dem Kameramann Gernot Roll gelten.²³ Nach *Stunde Null* (1977) werden beide wichtig für die Entwicklung von H1, Roll bleibt dem ursprünglich nicht als Langzeitwerk geplanten Projekt sogar bis H0 im Jahr 2013 treu.

Der Begriff, den Reitz sich zum Filmtitel wählt, ist nicht unumstritten, da der Übergang vom Nationalsozialismus zur demokratischen Republik unter alliierter Besetzung nicht durch einen sauberen Schnitt, einer ›Nullsetzung‹ sozialer und kultureller Grundlagen erfolgte, sondern sich mit vielen Verwindungen erst allmählich vollzog. Das ›Mitnehmen‹ von Werten, Traditionen und Personal aus dem ›Dritten Reich‹ geschah zwangsläufig und ermöglichte erst ein wie auch immer vorläufiges Überleben. David Brückel referiert die Entwicklung des europäischen Kinos und wie »filmpolitische Bewegungen in anderen Ländern [...] das Kino revolutionierten«, während es – auch wegen nicht aus dem Exil zurückkehrender Filmschaffender – in Deutschland keine Veränderung des filmischen Bewusstseins gab.²⁴ Das Nachdenken über ein Auskommen ohne Kontinuitäten ist hypothetisch. Diese waren nicht nur in der Ufa vorhanden, sondern an allen möglichen Stellen, was jedoch erst in den 1960er Jahren bekanntermaßen die Diskussionen über die Filmkultur hinaus beförderte und politisch eskalierte.

Stunde Null, 1978 mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet, »lotet den Zustand zwischen alter und neuer Zeit aus. [...] Wie in *Die Reise nach Wien* erinnert Reitz an den Alltag im Krieg, [...] um uns vor Augen zu führen, dass die meisten Menschen und ihre Schicksale kleiner waren als das aufgedonnerte Propaganda-Format [...] der Nazi-Diktatur.«²⁵ Der Film gleicht einer Versuchsanordnung, denn Reitz setzt in die kurze Diegesezeit (wenige ›unregierte‹ Tage zwischen dem Abzug der amerikanischen und der Ankunft der sowjetischen Besatzungsarmee) sehr unterschiedliche Charaktere ein, ohne sie zu typisieren. Der alte Bahnwärter, der opportunistische Jugendliche, der polnische Schausteller werden als Individuen gezeichnet. Was in dem kleinen Möckern bei Leipzig geschieht, ist nur ein Beispiel für den Übergang, Reitz vermeidet Allgemeinplätze zugunsten der »Atmosphäre eines einsamen Ortes, der irgendwo liegt, den die Weltgeschichte nur mit einem Flügel streift.«²⁶ Ihm kommt es auf die Darstellung individueller Wahrnehmung an, er versucht statt Schulbuchfakten Erinnerungen zu zeigen und zu erzeugen, d.h. eine Aktivierung der Zuschauererinnerung zu bewirken (Vgl. Kap. 2.4). Einige ›Features‹, die der Regisseur dann in *Heimat* verfeinert, finden sich hier bereits angewendet: Der Film ist in Schwarzweiß gedreht, hat mit 112 Minuten Überlänge, lässt sich also Zeit im Erzählen und arbeitet bereits mit Laiendarstellern²⁷ sowie mit Dialekt.

Das Topos der ›Stunde Null‹ kehrt auch in einem Kapitel von H1 wieder.²⁸ »Vergangenheit und Zukunft der Personen werden in diesem Kapitel auf eigenartige Weise zusammengedrängt, das Leben und die Begebenheiten in Schabbach erscheinen traumartig, wie *Erinnerungen*.« (H1, S. 7). Auch hier geht es Reitz nicht allein um historisierende Darstellung einer Übergangszeit, sondern darum, den Übergang, das Schweben zwischen den Zuständen für den Zuschauer ›fühlbar‹, d.h. erinnerbar zu machen.

²³ Mit Nikos Mamangakis, der die Musik zu *Stunde Null* sowie zu H1-H3 liefert, hatte Reitz bereits 1972 zusammengearbeitet.

²⁴ Vgl. Brückel: Zurück in die Zukunft. A.a.O., S. 68 f.

²⁵ Reitz, Edgar: Das Frühwerk. A.a.O., Booklet, o.S.

²⁶ Reitz, Edgar: Das Frühwerk. A.a.O., Booklet, o.S.

²⁷ »Die Russen waren in Deutschland lebende Exil-Russen und die amerikanischen Soldaten richtige Gl's.« Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 161.

²⁸ Das Drehbuchkapitel *Gute Nacht Mutter* wird ohne bes. Kennzeichnung im Teilfilm *Der Amerikaner* aufgelöst, »weil die Filmbilder uns immer als erzählerische *Gegenwart* erscheinen« (H1, S. 7). Da Reitz jedoch Wert darauf legt, auch die Off-Handlungen der Figuren zu beleuchten, veröffentlicht er für alle *Heimat*-Teile Filmbücher mit ergänzenden Szenen und Anmerkungen (Vgl. H3, S. 7).

1.2 Das *Heimat*-Epos

Heimat (H1) wurde und wird vielfach als ›Filmroman‹ oder als ›Film-Epos‹ bezeichnet. Beide Termini leiten sich von der Ausführlichkeit oder Weitschweifigkeit der geschilderten Welt ab. Zu beiden Bezeichnungen lassen sich Argumente finden. Für *Filmroman* spricht, dass der Roman über Epochen hinweg Experimentierfeld war und ist, dagegen spricht, dass es in H0-H3 nicht den einen tragenden Helden gibt, sondern die Figuren gleichberechtigt auftreten. Zudem markiert, wenn man die Romantheorie von Georg Lukács zu Hilfe nimmt,²⁹ das Epische die Darstellung eines vergangenen oder verlorenen (ggf. noch nicht erreichten) Natur- oder Idealzustands. Dies wiederum korrespondiert mit Reitz' Filmen sehr gut, bspw. lautet der Untertitel von H0 *Chronik einer Sehnsucht*, der von H2 *Chronik einer Jugend* – welcher natürlich immanent ist, verloren zu gehen. Nimmt man Lukács' Kategorie des Privaten hinzu, verstärkt sich die Gewichtung hin zum ›Epos‹, denn Reitz stellt zwar Einzelerlebnisse und –schicksale nebeneinander, ist aber eher auf das Kollektive des Erinnerns aus anstatt darauf, dass jeder Rezipient sich seinen privaten Helden aus dem Filmgeschehen pickt.

Die andere Heimat (H0) besteht aus einem einzelnen Langfilm, der wegen seiner Dauer (ca. 230 Min.) sowohl in Kinovorführungen mit Pause als auch in der DVD-Version in zwei Parts geteilt erscheint. Alle anderen *Heimaten* »beruhen auf einer Kombination von narrativem Fortsetzungs- und Episodenprinzip«,³⁰ d.h., in einzelnen Episoden werden sowohl abgeschlossene Handlungen gezeigt als auch solche, an die die übergeordnete Narration in einer Fortsetzung anschließen kann. Gleichzeitig weise, so Goran Mijić, die einzelne Folge nicht per se auf die nächste hin.³¹

Während das Großthema in H0 die Sehnsucht nach Erneuerung und Fortschritt ist (mehr dazu unten), erzählt H1 das Leben einer erweiterten Familie in einem kleinen Dorf im Hunsrück von der Weimarer Republik (1919) bis zur Bundesrepublik der Kohl-Ära (1982), ist also u.a. deshalb eine *deutsche Chronik*, wie der Untertitel annonciert. Die Erzählgeschwindigkeit »seemed as slow as time itself.«³² Maria Simon, geboren 1900 und stets genauso alt wie das Jahrhundert, stellt den Knoten- und Begegnungspunkt der Geschichten dar, die sich in 11 Filmen verknüpfen. Sie zeigen ein gesellschaftliches Panorama, die Charaktere werden kaum hierarchisiert, auch dann nicht, wenn in das Dorfleben Personen eindringen, die von Stand oder Beruf höher angesehen sind und übergeordnete historische Ereignisse repräsentieren, etwa Soldaten (Vormärz-Unruhen in H0; Nationalsozialismus in H1), Alexander von Humboldt (Entdeckungen u. Vermessung der Welt in H0 u. H1), Installateure neuer Medien und Techniken (Dampfmaschine in H0; Telefonleitung und Radio in H1).

²⁹ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied: Luchterhand 1971.

³⁰ Zimmermann, Clemens: Zwischen Medialität und Historizität. Das Genre der *Dorfserien*. In: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie ZAA, hg. v. d. Gesellschaft für Geschichte des Landvolks und der Landwirtschaft. Bd. 70, H. 2. Frankfurt/M.: DLG-Verlag 2022, S. 19.

³¹ Vgl. Mijić, Goran: Evolution der Kommunikationsmedien/ Technik und kultureller Wandel in Edgar Reitz' *Heimat* mit besonderer Berücksichtigung technologie- und ideologiekritischer Strategien. Bern: Peter Lang 2006, S. 67.

³² Gilbert, Gerard: A very British Heimat: Will BBC drama The Village be as epic as the German saga? In: Independent (Online), 14.03.2013.

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/a-very-british-heimat-will-bbc-drama-the-village-be-as-epic-as-the-german-saga-8533200.html> [Zuletzt geprüft 16.06.2023]

Schabbach ist in H0 und H1 trotz verschiedener Nebenschauplätze ein geschlossener Ort, der es ermöglicht, historische Großkonstellationen im Kleinen zu zeigen. Die geografische Einschränkung erzeugt einen virtuellen Erinnerungsort. In H2 und H3 sind die Orte zwar andere, das Prinzip jedoch das gleiche: Die Funktion des Simon-Hauses übernimmt in *Heimat 3* das Günderode-Haus³³ und in *Die zweite Heimat* eine Schwabinger Studentenvilla: Was die Protagonisten ›draußen‹ erleben, kulminiert hier, die historischen Ereignisse, auf die angespielt wird, verdichten sich in der Villa Cerphal zu Erzählungen über die gegenseitigen Beziehungen der Figuren.³⁴ Auf diese Weise fikionalisiert Reitz Hinweise auf geschichtliche Ereignisse (bspw. Anspielungen auf Oberhausen) und kann umgekehrt mögliche, nicht dokumentierte Ereignisse historisieren (bspw. die Anfänge der RAF).

H2 beginnt 1959/60 mit einem Seitenstrang aus H1: Hermann, der uneheliche Sohn der H1-Zeitgeberin Maria, verlässt die Provinz in der Absicht, nie wiederzukehren und in einer *Zweiten Heimat*, München, Musik zu studieren. An der Hochschule lernt er Clarissa kennen, ist hin und her gerissen zwischen Liebe und Musik, heiratet schließlich eine Frau aus der alten Heimat und kommt nach rastlosen Jahren mit Clarissa erst 1989, in *Heimat 3*, wieder zusammen. Die beiden werden endlich ein Paar und bauen mithilfe die Bundesrepublik erkundender ostdeutscher Handwerker ein Haus, das als allgemeiner Treffpunkt ähnlich wie das Simon-Haus im Hunsrück Schicksale und Geschichten verknüpft.

Nach H3 will Edgar Reitz sich eigentlich vom Heimat-Topos verabschieden, stößt bei der Motivrecherche zu einem neuen Film aber wieder auf die Verbindung zur Landbevölkerung. Denn diese ist es, die gegen Ende der Kleinen Eiszeit im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aus den verarmten Regionen des Rheinlands nach (Süd-)Amerika auswandert. Zumindest wer jung und kräftig genug ist, wagt einen Neuanfang in der Fremde. »Der Hunsrück gehörte zu den Regionen Deutschlands, die am stärksten von der Auswanderung betroffen waren.« (H0, DVD-Booklet, S. 8). Reitz zeigt in H0 nicht die massenhafte Flucht, sondern erzählt die Geschichten der Zurückbleibenden: Jakob Simon, ein junger Vorfahre der Simons³⁵ aus H1, liest Bücher über die brasilianische Urbevölkerung, unterhält einen Briefwechsel mit einem ominösen Gelehrten in Berlin (der sich im Verlauf als Alexander v. Humboldt herausstellt), träumt vom Auswandern und kann seine Sehnsucht zwar im Tagebuch fassen,³⁶ aus einer persönlichen Hemmung heraus und weil der ältere Bruder Vorrang hat, jedoch nicht in die Tat umsetzen.

Mit *Heimat* entsteht also ein Mikrokosmos, der in knapp 60 Stunden Film 150 Jahre erzählte Zeit umfasst. Clemens Zimmermann sieht in H1 eine »Referenzproduktion«, an der sich neuere Dorffilme und –serien messen müssen.³⁷ In einem solchen Setting erscheine »das Dorf als Protagonist von Handlungen, nicht nur als deren Rahmen.«³⁸ Inwieweit *Schabbach* nicht nur Kulisse der *Heimat*-Episoden ist, sondern seiner Rolle als Ort einer plausiblen Vergegenwärtigung von Geschichte gerecht wird, klärt insbesondere die Erörterung zur technischen Umsetzung (Kap. 4.2.).

³³ Die Schreibweise des Namens ist dem Usus von Edgar Reitz angepasst.

³⁴ Da ich auf die in München spielende H2 weniger ausführlich eingehe als auf die anderen, in oder bei ›Schabbach‹ verorteten *Heimaten*, sei zumindest erwähnt, dass hier ein wichtiges erzählerisches Mittel zur Erzeugung von Authentizität darin besteht, jede Episode aus der Perspektive einer anderen Figur zu erzählen. So gelingt Reitz die Plausibilisierung von Lücken füllender Narration zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem.

³⁵ Jakob ist am Ende von H0 (1843) als jüngster namentlich Genannter des Simon-Clans ca. 20 Jahre alt; Mathias, Patriarch der Simons in H1, wird laut Film-Stammbaum 1872 geboren. Zwischen beiden liegt also nur etwa eine Generation; Jakob könnte Mathias' Großvater sein. Diese Überlegungen zur nicht explizit im Epos erläuterten genealogischen Kontinuität zeugen von einem durch *Heimat* erzeugten Rezipientenbedürfnis nach Authentizität der Figuren und Geschichten. Zum Stammbaum vgl. H1, Innenklappe.

³⁶ Auch hier wird der Chronikbegriff des Untertitels wirksam.

³⁷ Vgl. Zimmermann: Zwischen Medialität und Historizität. A.a.O., S. 17.

³⁸ Ebd., S. 18.

2 Begriffsklärungen

Wie erwähnt, fasst der Autorenfilmer den Begriff ›Heimat‹ bewusst einfach auf als den Ort, an dem die Figuren leben und wohnen. Reitz will zeigen, wie der Alltag einer (Klein-)Gesellschaft organisiert ist und mit übergeordneten (politischen) Strukturen und (technischen) Entwicklungen in Konflikt gerät. Heimat ist dabei zunächst das Dorf bzw. seine rurale Gemeinschaft (H0, H1), kann aber abstrahiert werden auf eine nicht vom Ort, sondern von Lebenssituationen abhängige Gruppe: »Provinz ist ein innerer Zustand. Und als solcher begegnet er uns selbstverständlich auch in Großstädten«,³⁹ sagt Reitz. Die Studierenden in H2, die sich mehr zufällig, jedoch regelmäßig in einer Industriellenvilla treffen, werden eben durch diese Regelmäßigkeit zur Gemeinschaft. In H3 sind es Bauherren und Handwerker bzw. ›Natives‹ und Migranten, bei denen sich die Gemeinschaft im Zusammenschluss verschiedener Kulturen (Dt. Wiedervereinigung und Folgen) bildet. Grundsätzlich ist aber zu klären, wie der Heimatbegriff bei Erscheinen des Film-Epos aufgefasst wird und wie er sich bis dahin entwickelt hat. Darüber hinaus ist eine Einordnung des Geschichtsbegriffs allgemein sowie bezogen auf die authentische Darstellung historischer Fakten, Ereignisse und Perspektiven notwendig. Denn die Darstellbarkeit von Geschichte hängt eng zusammen mit dem Verhältnis zwischen medialer Vermittlung und Authentizität. Ich lege folgend dar, wie durch die Praxis der dichten (filmischen) Beschreibung eine Art teilnehmende Beobachtung (durch den Rezipienten) möglich wird.

2.1 Wandlung des Heimatbegriffs

Der Heimatbegriff als solcher ist nicht einfach zu fassen, er hat sich über die Zeiten genauso gewandelt wie das nach ihm entstandene Filmgenre. Von den Trümmerfilmen Ende der 1940er Jahre und einer auch im kollektiven Gedächtnis kulminierenden Vertriebenenthematik⁴⁰ entwickelt sich das Genre in den 1950ern zu einem idealisierten, künstlichen Fluchtort einer ›gemachten‹ Welt.⁴¹ Heimatfilme bilden einen Kontrast zur im Alltag noch deutlich sichtbaren Ruinenlandschaft sowie zu den Vertreibungen in und nach dem Krieg.

Eine umfassende Phänomenologie oder Definition des Heimatbegriffs muss an anderer Stelle vorgenommen werden. Für unsere Zwecke genügt es, bspw. David Brückels Zusammenfassung der Begriffsgeschichte heranzuziehen.⁴² Demnach war ›Heimat‹ zunächst eine konkrete, räumlich-juristische Kategorie und synonym mit ›Heim‹ als Haus und Hof, also Sesshaftigkeit. Erst mit steigender Mobilität im 19. Jahrhundert (und etwa der in H0 dargestellten Auswanderungswelle) gewinnt der Begriff eine – nicht zuletzt von romantischer Literatur beförderte – Renaissance. Der sachliche Raumbegriff wird in eine metaphysische Dimension gehoben, gleichzeitig ›Heimat‹ mit der Kategorie der Zugehörigkeit oder vice versa Besitzlosigkeit verknüpft. »Anders als in zentralistisch ausgerichteten Staaten, verhinderte die Kleinräumigkeit der deutschen Staaten gemeinhin die Identifikation mit einem übergeordneten größeren

³⁹ Dollner, Marion: Sehnsucht nach Selbstentbindung. Die unendliche Odyssee des mobilgemachten Helden Paul im Film »Heimat«. Mit einem Interview mit Edgar Reitz. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2005, S. 8.

⁴⁰ Nach Aleida Assmann, so A.L. Tiews, koordiniere der historische Film »heterogene Geschichtsbilder innerhalb einer Gesellschaft«. Tiews: Fluchtpunkt Film. A.a.O., S. 39.

⁴¹ Versch. Analysen stellen heraus, dass die Idylle trügt, oder in Filmen wie *Grün ist die Heide* (1951) nur ex negativo bestätigt wird. Dieser arbeitet in einzelnen Szenen nah an der Realität, z.B. wenn für ein Film-Schützenfest ein ›echtes‹ Dorffest organisiert wird und die Anwohner in Sonntagskleidung erscheinen sollen. Vgl. Tiews: Fluchtpunkt Film. A.a.O., S. 107.

⁴² Vgl. Brückel: Zurück in die Zukunft. A.a.O., S. 13 ff.

System [einer ›Nation‹] und begünstigte stattdessen einen besonders intensiven Ortsbezug«,⁴³ stellt Brückel fest. Heimat steht dem Begriff der Weltläufigkeit entgegen, mit zunehmender Industrialisierung entsteht das Gegensatzpaar Stadt–Provinz, ›Heimat‹ entfernt sich zunehmend von einer konkreten Realität und wird zur Projektion, in der mit der Übersichtlichkeit der Dorfidylle und einer »Besänftigungslandschaft«⁴⁴ die Spannungen der Wirklichkeit ausgeglichen werden. Die Funktion der Heimatromane, die im 19. Jahrhundert entstehen, habe nicht darin bestanden, »die gesellschaftliche Wirklichkeit widerzuspiegeln, sondern die klischeehaften Vorstellungen des Städters von einer unberührten Natur [...] und der ewig unversehrten Welt der ›Heimat‹ und Berge zu bestätigen«,⁴⁵ so Brückel. Bis heute sei diese Unberührtheit »eine auffällige Komponente in den Heimatkonzepten.« Bereits in der immer häufigeren Reduzierung auf äußere Symbole werde eine Kommerzialisierung sentimentaler Heimatgefühle vorbereitet.⁴⁶

Über die Entstehung von Heimatmuseen und –vereinen sowie durch die Herausbildung einer Heimatkunde in der Schule nähert sich die Vorstellung des Begriffs dann jenem des Vaterlands an, d.h. er wird einerseits entregionalisiert, etwa durch ein über den Ersten Weltkrieg vermitteltes Gemeinschaftsgefühl (selbst oder gerade nach der deutschen Kapitulation) und weiter mystifiziert. Brückel weist darauf hin, dass spätestens mit den Überlegungen des Philosophen Eduard Spranger Anfang der 1920er Jahre der Heimatbegriff sich nicht mehr am Vorhandenen orientiert, sondern ›realisiert‹ und in einer »Größe des emotionalen Erlebens der Umwelt« geformt werden müsse.⁴⁷ Der Nationalsozialismus führt zu einer Gleichschaltung der Begriffe Heimat, Volk und Vaterland: Heimat ist jetzt ein größeres Gebilde und »das Recht darauf, innerhalb eines akzeptierten sozialen Gefüges zu leben.«⁴⁸ In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg habe ›Heimat‹ dann scheinbar entpolitisiert, aber mit Klischees beladen einem wirtschaftlichen Produkt geglichen. Mit dem ›Wirtschaftswunder‹ hätten sich neue Formen der Kapitalisierung, bspw. im Film, im Schlager und nach außen gerichtet dann wieder im Tourismus ergeben, so Brückel.⁴⁹ In den 1970er Jahren entfalte sich dann über einen neuen, globalisierter und urbaner Anonymisierung entgegnetretenden Regionalismus ein Heimatbegriff, der sich in Stadt[!]teilzeitungen, Ortsjubiläen, Interesse an Mundart u.ä. niederschlage. Hinzu kämen Umwelt-, also vom »linken Spektrum« mitgetragene –Themen.⁵⁰ Großstadt lässt sich jetzt nicht mehr als Feindbild zur Provinz inszenieren. Brückel führt Alexander Mitscherlichs Buch *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* (1965) an, in der der Philosoph Heimat als »lebendige Unabgeschlossenheit mitmenschlicher Beziehungen«⁵¹ einschätzt, die sich ortsunabhängig vollziehen kann, vergleichbar dem, was oben zur Industriellenvilla als Studententreff (H2) oder dem Günderode-Haus als Heim einer Zufallsgemeinschaft (H3) erläutert wurde. Heimat nicht als Herkunftsnachweis, sondern als ›Lebensmöglichkeit‹ und Spielraum sozialer Kontakte, der, je länger er Bestand

⁴³ Ebd., S. 15.

⁴⁴ Ebd., S. 19. Reitz thematisiert den Gegensatz in H0 mit dem missglückten Bau einer Dampfmaschine auf dem Dorf: Gustav kann das Know How nicht durch Ingenieursstudien erlernen, sondern muss den Weg des Trial and Error gehen. (Vgl. H0, 120 ff. und 175 ff.). Fortschritt und Industrialisierung werden in der Provinz also durchaus nicht ignoriert, bloß langsamer umgesetzt.

⁴⁵ Brückel: Zurück in die Zukunft. A.a.O., S. 19.

⁴⁶ Ebd., S. 21. Meines Erachtens verstärkt sich diese Tendenz gerade wieder in Zukunftsbeschreibungen, die den Kampf gegen den Klimawandel unterstreichen wollen.

⁴⁷ Vgl. Brückel: Zurück in die Zukunft. A.a.O., S. 23.

⁴⁸ Ebd., S. 25.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 25 ff.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 27 f.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 29.

hat, eine desto größere Sicherheit vermitteln.⁵² Wo diese Möglichkeit bzw. Sicherheit nicht existiert, z.B. aus politischen oder ökonomischen Gründen, wird Fremde ein Thema (H0).

Die Postmoderne und der Cyberspace bringen Heimat immer weiter mit Identität in entweder extreme Verbindung oder in einen extremen Gegensatz: ich kann im Netz mit verschiedenen, an keinen bestimmten Ort gebundenen Identitäten unterwegs sein bzw. mich an verschiedenen virtuellen Orten zuhause fühlen. Dadurch wird Heimat jedoch potenziell zu etwas Unerreichbarem: »Im ›planetarischen Einerlei‹ verlieren die Menschen ihren Ort. Sie sind Unbehauste in einem riesigen gesellschaftlichen und technischen Universum, das nur noch ›Passagen‹, aber keine ›Heimat‹ [...] mehr kennt.«⁵³ Umso bedenklicher wenn Peter Voß, Intendant des SWR, sich zur H3-Premiere freut, dass es Reitz geglückt sei, »dem vielfach problematisierten Heimatbegriff ein wenig von seiner Unschuld zurückzugeben.«⁵⁴

2.2 Historizität und Authentizität

Der Historizitätsbegriff, basierend auf Gadammers Hermeneutik, findet sich in der Literatur selten als universelles Konzept, sondern isoliert auf Einzelanalysen angewendet.⁵⁵ Gleiches gilt für die Frage der Authentizität: Selbst wo es sich nicht um Historienfilme, sondern um Zeitfilme, d.h. an die Gegenwart gebundene Filme handelt, sind wissenschaftlich belastbare Aussagen schwer zu finden und entweder Übertragungen pars pro toto oder gattungsübergreifend notwendig. Sebastian Pioch stellt in einer Untersuchung zur Authentizität im Spielfilm fest, dass Glaubwürdigkeit entgegen anderen Kriterien (Ästhetik, Nutzwert etc.) als Qualitätsmerkmal offenbar vorausgesetzt und nicht weiter thematisiert wird.⁵⁶ Neben Relevanzmerkmalen und diskutierbarer anderer Elemente (z.B. Aktualität und Akzeptanz beim Rezipienten) zählt für Pioch bspw. die Mehrdimensionalität der Figuren zur Authentizität eines Films.⁵⁷ Hier setzen Astrid Erll und Stephanie Wodianka mit ihrer Kritik an Konzepten an, die den Funktionsaspekt von Medien in Erinnerungskulturen entweder ausschließlich im Bereich des Speicherns und Wiedergebens sehen oder vernachlässigen, dass längst nicht mehr nur hochkulturelle Medienprodukte Geschichte vermitteln, sondern der Populärkultur zugehörige mindestens ebenso identitätsbildend sind.⁵⁸

⁵² Vgl. ebd., S. 30 ff. Brückel referiert hier Michael Neumeiers Studie *Heimat. Zu Geschichte und Begriff eines Phänomens* (1992).

⁵³ Huber, Andreas: *Heimat in der Postmoderne*. Zürich: Seismo 1999, S. 249, zit. nach Brückel: Zurück in die Zukunft. A.a.O., S. 37. Der Anklang an Benjamins *Passagen-Werk* ist hier ebenso wenig Zufall wie die Assoziation zu Nietzsches berühmtem Gedicht *Vereinsamt* (Vgl. Eingangsmotto), das auch Reitz/Mamangakis in H2 als diegetische Musik vertonen (Lied *Die Krähen schrein*) und das als Chorkomposition im Abspann von H3 wiederkehrt. Dort steht Lulu (eigentlich Simone Simon!) allein und hoffnungslos weinend am Fenster, den Blick nach innen gerichtet, »auf eine Zukunft [...], die keinerlei Bild entstehen lässt« (H3, S. 599, letzte Szene) – anders etwa als Lotte und Werther, die, *gemeinsam* am Fenster stehend, im nahenden Gewitter dasjenige aus Klopstocks *Frühlingsfeier* wiedererkennen, welches sich aus »Freudenthränen« entwickelt.

⁵⁴ Zitiert nach heimat123.de, Hönemann/ Eigl: Dokumentation einer deutschen Mailinglist-Diskussion. A.a.O., S. 6.

⁵⁵ Vgl. Kaegi, Dominic: *Geschichtlichkeit*. In: Prechtel, Peter/ Burkardt, Franz-Peter (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler/ Carl Ernst Poeschel Verlag 2008, S. 208 f.

⁵⁶ Vgl. Pioch, Sebastian: *Recherche beim Spielfilm. Warum Authentizität die Qualität eines Films steigert*. Hamburg: Diplomica Verlag 2008, S. 4.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 8. Im Hinblick auf Wirklichkeitsnähe zitiert der Autor die Website *regie.de* (derzeit nicht erreichbar), die behauptet, Film sei das Medium, das sich am genauesten und vielfältigsten auf Wirklichkeit beziehe. Vgl. ebd., S. 24.

⁵⁸ Vgl. Erll, Astrid/ Wodianka, Stephanie (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: de Gruyter 2008, S. 4 f.

Ein Geschichtsbuch, das keiner liest, kann keine Erinnerungskulturen mitformen, auch wenn es ein noch so einschlägiges Bild der Vergangenheit entwirft. Dasselbe gilt für einen gut gemeinten Erinnerungsfilm, der jedoch kein Publikum findet.⁵⁹

Für unsere Betrachtung ist zunächst wichtig, dass es um die Gegenwart bzw. das in die Gegenwart Holen eines Vergangenen geht. Zu unterscheiden ist dabei die Authentizität des Gezeigten (Vergangenen) gegenüber der Authentizität der Art und Weise *wie* es gezeigt (in Szene gesetzt) wird.

2.2.1 Historizität

Was wir Geschichte oder Geschichtlichkeit nennen, ist eine Konstruktion von Wirklichkeit, über die wir uns verständigt haben. Der Konsens wird aktiv gesucht und eingefordert, d.h. diskutiert – oder er wird durch Tradierung erzeugt und in ein kulturelles oder kollektives Gedächtnis intarsiert.⁶⁰ »Geschichtsschreibung ist Fiktion«, fasst Jörg van Norden zusammen, »und verliert diese Eigenschaft auch dann nicht, wenn sie sich im wissenschaftlichen Kontext theoretisch und methodisch diszipliniert.«⁶¹ Geschichte als Resultat konsistent aufeinanderfolgender Ereignisse oder einer ›großen Erzählung‹ zu beschreiben, ist also selbst bereits historistisch.⁶² Lorenz Engell führt Niklas Luhmann an, der eine gewisse Wahlfreiheit in der Geschichtsschreibung seit dem 18. Jahrhundert erkennt, bei der der Zugriff auf Geschichte bzw. Geschichtlichkeit je nach den Bedürfnissen der Gegenwart erfolge.⁶³ Dieser Zugriff erfolge über ein variables, von Gesellschaften ausgebildetes Organ, nämlich dem sozialen Gedächtnis: das Kollektiv speichere Vergangenes nicht statisch, es gehe mit Gewesenem um, vergesse es oder (re-)›prozessiere‹ es in (sozialen) Routinen.⁶⁴ Der Bezug zu Maurice Halbwachs' Gedächtnistheorie wird deutlich – und auch der Verlust des mit Geschichtlichkeit ursprünglich gemeinten historischen Beglaubigtseins.⁶⁵ Geschichtliche Ereignisse bestehen demnach nicht für sich, sondern werden durch ein gelebtes kollektives Erinnern erst wiederhergestellt. Das kollektive Erinnern ist aber abhängig vom persönlichen Erinnern.⁶⁶ So entstehen Variablen, denn sowohl die Individuen als auch die jeweiligen Gemeinschaften weichen in ihren Erinnerungsroutinen voneinander ab. Diese Tendenz werde sich mit den zunehmenden Möglichkeiten nichtlinearer Erkenntnisbildung noch verstärken, prognostizieren Crivellari et al. zu Beginn der 2000er Jahre. Es entstehe ein Wechselspiel zwischen historischer Prozessualität und medialer Sinnproduktion.⁶⁷ Abweichungen der Individualroutinen ermöglichen nicht nur, sondern erfordern dabei sogar Lücken füllende (Mikro-)Narrationen, angestoßen etwa durch ein Fotoalbum oder durch Massenmedien wie Kinofilme.⁶⁸ Nicht das Ereignis an sich ist mehr wichtig, sondern wie es in der

⁵⁹ Ebd., S. 5 f.

⁶⁰ Der Begriff der Intarsie wird hier bewusst gewählt, da er verschiedene (Ornament-)Stränge impliziert, die nebeneinander existieren, aber erst durch ihre Kombination ein Ganzes ergeben.

⁶¹ Norden, Jörg v.: Verlust der Vergangenheit. Historische Erkenntnis und Materialität zwischen Wiedererkennen und Befremden. Frankfurt/M.: Wochenschau Verlag 2022, S. 11.

⁶² Vgl. Engell, Lorenz: Historizität bei Nietzsche und Luhmann. In: Wilke, Stefan (Hg.): Moderne und Historizität. Weimar: Bauhaus-Universität/ Klassik-Stiftung 2011, S. 11.

⁶³ Vgl. ebd., S. 13 f.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 15.

⁶⁵ Vgl. Kaegi: Geschichtlichkeit. A.a.O., S. 208.

⁶⁶ Vgl. Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1967, S. 55.

⁶⁷ Vgl. Crivellari, Fabio/ Kirchmann, Kai/ Sandl, Marcus/ Schlögl, Rudolf (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2004, S. 18 ff.

⁶⁸ Astrid Erll weist mit Harald Welzer auf den institutionalisierten Einfluss von Massenmedien auf autobiographisches Erinnern hin: Vgl. Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-

Wahrnehmung mit anderen verbunden und ggf. mit einem persönlichen, biographischen oder kollektiven Symbolwert belegt wird. Geschichte wird medial vermittelt und nutzt umgekehrt Medien als Quellen. »Historizität von Medien verweist immer und notwendigerweise auf [...] die Medialität des Historischen und damit auf die Grundlagen des eigenen Fragens, Verstehens und des Umgangs mit den Quellen.«⁶⁹ Thomas Fischer weist in diesem Zusammenhang auf die serielle Verwertbarkeit von Ereignissen hin: Solche, die ungeformt evtl. Entsetzen oder Panik auslösen würden, seien erst durch die mediale Bearbeitung kommunizierbar.⁷⁰ Zu ergänzen ist, dass auch solche Ereignisse erst kommunizierbar werden, die ohne Fernsehen oder Internet überhaupt nicht zu einer Berichterstattung kämen.

2.2.2 Authentizität

Wahrheit im Sinne einer authentischen Eins-zu-Eins-Wiedergabe von Vergangenen kann sich also nur im »geschichtlichen Entfaltungsprozeß des kulturellen Interpretationsgeschehens«⁷¹ etablieren. Fortwährende Interpretation ist konstitutiv für das Verstehen und ebenso für das Wahrhaftignehmen und geht über das bloße museale Sammeln von Fakten hinaus. Wenn aber Interpretation die Vermeidung von Historismus ist, haben wir eine unmittelbare Verklebung mit der Gegenwart. Geschichte lässt sich nur als authentisch begreifen, wenn sie von der Gegenwart aus deutbar ist oder wird. Sie heftet sich an den Bestand vorhandener Normen, Traditionen und Überzeugungen einer Kulturgemeinschaft. Bei der Interpretation eines historisch oder kulturell nicht mehr greifbaren Kontexts findet eine »Horizontverschmelzung« statt,⁷² also eine Annäherung aktuellen Wissens an das, was durch Überlieferung und ästhetische Erfahrung rekonstruiert und dann erst für »echt« gehalten werden kann. Erst dadurch erscheint das Vergangene (wieder) präsent und verfügbar für eine eventuelle Identifikation. Zu berücksichtigen ist in jedem Einzelfall eine nicht explizit erwähnte (oft unbewusste) Manipulation des Überlieferten. Bei jeder erneuten Wiedergabe verändert es sich, oder es ist abhängig von anderen, es beeinflussenden Einstellungen, bspw. einer politischen. Leopold von Rankes Ideal des »Zeigens wie es eigentlich gewesen« sei, könne kaum je eingelöst werden, formuliert es Bernd Hirsch.⁷³ Er ärgert sich über die Unzeitgemäßheit der Historiker, die noch weit bis ins 20. Jahrhundert an einem Objektivitätspostulat festgehalten hätten.⁷⁴ Matías Martínez legt anschaulich dar, dass in den Kriterien zur Feststellung von Authentizität im Kunstwerk⁷⁵ bereits ein Werturteil enthalten sei, das von der jeweiligen moralischen Gegenwart abhängt.⁷⁶

)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin: de Gruyter 2004, S. 10.

⁶⁹ Crivellari et al.: Die Medien der Geschichte. A.a.O., S. 29.

⁷⁰ Fischer, Thomas: Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen. In: Crivellari, Fabio et al.: Die Medien der Geschichte. A.a.O., S. 514.

⁷¹ Nünning, Ansgar: Grenzüberschreitungen: Neue Tendenzen im historischen Roman. In: Maack, Annegret/ Imhof, Rüdiger (Hg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1993, S. 171.

⁷² Vgl. Nünning: Grenzüberschreitungen. A.a.O., S. 171. Nünning bezieht sich hier auf Gadammers Historizitätsbegriff.

⁷³ Vgl. Hirsch, Bernd: Geschichte und Geschichten. Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies. Anglistische Forschungen, Bd. 300. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2001, S. 53.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 59.

⁷⁵ Martínez nennt *Referenz* (Angenommene Echtheit des Ereignisses, das z.B. einem Film zugrunde liegt), *Gestaltung* (Der historische Anschein, den z.B. Schwarzweißfilm macht) und *Autorschaft* (Zeitzeugenschaft oder Beteiligung am Ereignis). Vgl. Martínez, Matías: Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film *Schindler's List*.

Man kann jedoch davon ausgehen, dass ein Rezipient jederzeit unterscheiden kann zwischen Film und Lebenswirklichkeit. Bernd Scheffer weist darauf hin, dass je weniger der Unterschied zwischen beidem »der Sache selbst zugeschrieben«, also in der sichtbaren technischen Machart des Films erkannt werden kann, »desto stärker entscheiden Erfahrungen [sowie] emotionale, soziale und vor allem auch ästhetische Prozesse über den jeweiligen, prinzipiell flexiblen Unterschied zwischen Realität und Fiktion.«⁷⁷ Dies macht sich Edgar Reitz zum Prinzip. *Heimat* versucht, durch möglichst genaue Rekonstruktion von historischen Artefakten und durch Interpretation, d.h. schauspielerischen Umgang mit Überliefertem, historische Authentizität zu erzeugen. Fakten und Artefakte sind hierbei durchaus wörtlich als *res facti* zu verstehen: Gemachtes, Hergestelltes. Denn Reitz lässt alte Getreidesorten anbauen, die Dorfkulissen sind echte Hausverschalungen, die Schauspieler mimen Handwerksarbeiten nicht, sie erlernen sie und üben sie tatsächlich aus usw. Auf diese Weise entsteht eine glaubhafte Annäherung an das, was Gadamer unter der Horizontverschmelzung versteht. Diese ist »stets nur annäherungsweise, subjektiv und historisch« konvergent zwischen »dem Horizont des Interpreten [Regisseur/ Rezipient] und des Textes [Quellengrundlage].« Dabei werde die Grenze der eigenen Subjektivität und des historischen Standorts transzendiert, »ohne je den falschen Anspruch der Objektivität zu erheben.«⁷⁸ Lorenz Engell unterscheidet den indexikalischen vom ikonischen Wert eines Bilds, jedoch sei damit »über den Charakter der dokumentierten Wirklichkeit noch nichts gesagt.«⁷⁹ Edgar Reitz selbst drückt den Sachverhalt folgendermaßen aus: »Alles, was erzählt wird, hat sich so ereignet. Nichts hat sich so ereignet, wie es erzählt wird.«⁸⁰

Geschichte wird also *gemacht* – das wusste bereits die Popkultur zu Beginn der 1980er Jahre.⁸¹ Man benötigt ein mehr oder weniger literarisches In-Beziehung-Setzen einzelner Items, um Historiographie zu betreiben. Kann also Fiktion zur Geschichtsschreibung beitragen? Wenn einem Film beglaubigt wird, er gehe »mit hoher historischer Genauigkeit«⁸² vor, stellt sich dennoch die Frage, ob diese Authentizitätsbescheinigung sich auf die Medialität des Films bezieht oder auf das dargestellte Sujet.⁸³ Lässt sich Authentizität »am Material oder an den Protagonisten«⁸⁴ erkennen? Van Norden ist sicher: »Die im Befremden und Wiedererkennen als leere Präsenz auftauchende Vergangenheit wird durch Narrationen gefüllt, in denen mit der Leere auch die Vergangenheit zugunsten einer erweiterten Gegenwart ver-

In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 36: Zur Kinematographie des Holocaust. Dezember 2004, S. 40 f.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 42.

⁷⁷ Scheffer, Bernd: Das Zusammenspiel von Fiktion und Realität. Der elfte September und die USA als Teil Hollywoods. In: Sponzel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 68. Scheffer schließt ebd., die nachhaltigste Fiktion sei ohnehin die Annahme einer objektiven Realität.

⁷⁸ Nünning: Grenzüberschreitungen. A.a.O., S. 171.

⁷⁹ Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexalität und Temporalität des Films. In Sponzel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 24.

⁸⁰ Reitz, Edgar: Heimat. Eine Chronik in Bildern. München, Luzern: C. J. Bucher, 1985, Buchrücken.

⁸¹ Vgl. das Fehlfarben-Motto über diesem Aufsatz. Mehr zum Thema der Konstruktion von Geschichtsschreibung in der Popkultur vgl.: Helms, Dietrich/ Phleps, Thomas (Hg.) Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik. transcript [Ort] 2014.

⁸² Scheurer, Kyra: Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte. Filmheft, hg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2009, S. 6.

⁸³ Vgl. Sponzel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 7.

⁸⁴ Ebd.

schwindet.«⁸⁵ Clemens Zimmermann fasst es unter Rekurs auf Margrit Tröhler ähnlich: Der Grad der Authentizität sei abhängig von der jeweiligen Erzählstrategie, d.h., sie sei jeweils eine von mehreren *Möglichkeiten* zwischen Fiktion und Dokumentation⁸⁶ und der Grenzziehung zwischen beiden, die je nach kulturellem Kontext anders vollzogen wird.⁸⁷ Für die zeitgeschichtliche Dokumentation führt Thomas Fischer als Authentizitätssiegel beispielsweise einen Mix aus drei Ebenen an:

Damit sie vom Zuschauer als zeitgeschichtliche Dokumentation erkannt und als authentisch wahrgenommen wird, müssen auf der Materialseite vor allem drei ›Bausteine‹ verwendet werden: Archivmaterial, Zeitzeugenaussagen und [...] ›Neudrehs‹.⁸⁸

Darüber hinaus, so Tröhler, mache die Doku im Allgemeinen ihre Inszeniertheit transparent.⁸⁹ Wir werden sehen, wie Edgar Reitz die genannten Ingredienzien nicht auf eine Dokumentation anwendet, sondern auf eine zusammenhängende Reihe von Spielfilmen. Einen ersten Anhaltspunkt bietet Kyra Scheurer in Bezug auf Michael Hanekes *Weißes Band* (2009): Haneke breche die Dynamik einer Dorfgesellschaft des wilhelminischen Protestantismus auf »die kleinsten Einheiten der Dorf-, Klassen- und Familiengemeinschaft herunter.«⁹⁰ Historizität wird auch hier also nicht durch das große Ganze erzeugt, sondern indem Haneke Einzelteile so zusammensetzt, dass sie eine aus unterschiedlichen Quellen bestehende Vorlage bilden⁹¹ oder nachstellen und dadurch einen glaubwürdigen Hintergrund für die fiktive Handlung ergeben:

Im Dorf liegt kein Zentimeter Asphalt, [...] Fremde gibt es keine, abgesehen von zwei Kreispolizisten. Auch [...] wurden [...] ganze Ställe abgerissen und die alten Pflastersteine aus der Erde freigelegt [und] ein historisch korrekter Garten samt Anpflanzung [...] angelegt. [...] Spezielle Noten für Mecklenburgische Tänze wurden recherchiert und entsprechende Bauerntänze geschrieben.⁹²

Auf *Das weiße Band* kann hier nicht in aller Ausführlichkeit eingegangen werden, das Zitat veranschaulicht jedoch, wie der Regisseur versucht, größtmögliche Detailtreue herzustellen, ähnlich wie in Reitz' *andere Heimat*.

Als Authentizitätskriterium kann sich aus Sicht des Rezipienten ein traditioneller Realismus, bei dem die Dinge in einem mimetischen Verhältnis zur Welt stehen, mit einer narrativen Instanz verbinden, die über die Figurenwelt den Dingen einen symbolischen oder personal-referentiellen Wert zuschreibt. Auch – oder gerade – das fragmentarische Erleben einer Figur kann ja eine subjektive Teilwirklichkeit abbilden. Werner Wolf stellt übertragbar auch auf filmisches Erzählen fest, dass sich experimentelle Erzählverfahren seit den 1960er Jahren (bspw. im ›nouveau roman‹) nicht nur mit inhaltlich neuen Perspektiven auf

⁸⁵ Norden: Verlust der Vergangenheit. A.a.O., S. 250.

⁸⁶ Zimmermann: Zwischen Medialität und Historizität. A.a.O., S. 18.

⁸⁷ Tröhler sieht ein Zusammenwirken von Erfahrungspotenzial und sozialer Praxis der Filmwahrnehmung mit Unterschieden, die ethnischer, alters- oder geschlechtsspezifischer Natur sein können. Vgl. Tröhler, Margrit: Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen. In: montage/av 11.02.2002, S. 15.

https://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Margrit_Troehle-Fiktion_Nichtfiktion_Narration.pdf [Zul. geprüft am 29.05.2023].

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass auch Unwahrscheinliches als authentisch wahrgenommen werden kann, sofern es in eine innerfilmische Eigengesetzlichkeit gebettet ist (wie etwa in Science Fiction Filmen). Vgl. ebd., S. 18 f.

⁸⁸ Fischer Thomas: Geschichte als Ereignis. A.a.O., S. 521.

⁸⁹ Vgl. Tröhler: Filmische Authentizität. A.a.O., S. 150.

⁹⁰ Scheurer: Das weiße Band. A.a.O., S. 6.

⁹¹ »Viele Beispiele aus dem Film sind zeitgenössischen Büchern entnommen, darunter die Idee des weißen Bandes.« Scheurer: Das weiße Band. A.a.O., S. 7.

⁹² Ebd.

die Wirklichkeit beschäftigen, sondern vor allem formal mit der (Un-)Unterscheidbarkeit von Realität und Fiktion auf eine nicht herkömmliche Weise verfahren.⁹³ Ein Konflikt sei in jenen Jahren auch dadurch entstanden, dass an einem herkömmlichen Realismus verhaftetes Erzählen und umgekehrt die Überzeugung einer universalen Fiktionalität von Wirklichkeit mehr und mehr ins Triviale abgeglitten und dadurch die Schere zwischen ›Kunst‹ und ›Kitsch‹ weiter auseinandergegangen sei.⁹⁴ Diese divergierenden Positionen lassen sich, wie in Kap. 1.1 beschrieben, auch in der Entwicklung des (Kurz-)Films der 1960er Jahre nachweisen. Weder unbedingter Realismus noch das Charakterisieren einer Figur anhand eines äußeren Handlungsverlaufs wird mehr als authentisch begriffen.

2.3 Historien-, Zeit- und Erinnerungsfilm

Während Zeitfilme sich zwar auf in der Gegenwart noch präsent erinnerbare Geschehnisse beziehen,⁹⁵ die Gesellschaftsbezüge jedoch durch ein deutlich wahrnehmbares Figurenspiel vermittelt werden, stehen Themen und Ereignisse des Historienfilms in entsprechend entfernter Wahrnehmung, weshalb die Vermittlungsstufe sich erhöht.⁹⁶ Reinhold Rauh unterscheidet in der Rezeption von Filmen Projektion und Übertragung. Bei der Projektion sei die Identifizierung mit einem Helden vorherrschend, dessen Handeln meist nichts mit der Alltagswirklichkeit zu tun habe.⁹⁷ In Abenteuer- und Historienfilmen lässt sich dies beobachten. Bei der Übertragung erkenne der Rezipient die eigene Lebenswirklichkeit im medialen Produkt wieder. Reitz nennt als Beispiel *Lindenstraße*, die immer wieder zeitgenössische Konfliktfelder integriere.⁹⁸

Jens Pfeifer fasst den Übergang von ›realer‹ zu Filmwahrnehmung so zusammen: Zunächst könne man nicht annehmen, dass eine im Film dokumentierte oder dargestellte Situation aufgrund eines direkten Realitätsbezugs per se authentisch sei. Die visuelle Darstellung eines Gegenstands im Film habe stets einen Informationswandel zur Folge, wobei eine Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu vernachlässigen sei. Beide Gattungen bedienten sich eines Instrumentariums, das die Darstellung unterschiedlich gewichte (auch nichtfiktionale Filme besitzen einen narrativen Charakter). Anhand dieser Gewichtung könne man die Glaubwürdigkeit eines Films einschätzen.⁹⁹ Andreas Gruber verlangt zudem eine gewisse Dichte des inszenierten Augenblicks, womit eine »erzählerische Ökonomie, im komplexen Zusammenspiel auch Farbe, Licht, Bildausschnitt und Kamerabewegung«¹⁰⁰ im Gegensatz zu einer Rechtfertigung der Handlung durch Dialoge oder symbolisches bzw. repräsentierendes Agieren gemeint

⁹³ Vgl. Wolf, Werner: Radikalität und Mäßigung. Tendenzen experimentellen Erzählens. In: Maack, Annegret/ Imhof, Rüdiger (Hg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1993, S. 34.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 42.

⁹⁵ Vgl. Harpen, Julius von: Zeitfilm. In: Lexikon der Filmbegriffe. Kiel: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien 2022. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zeitfilm-9607> [Zul. geprüft 16.06.2023]. Harpen erklärt die Begriffsherkunft als Propaganda-Terminus der NS-Zeit und später der ›Trümmerfilme‹. Eine Netz- und Bibliotheksrecherche ergibt, dass Zeitfilm heute vornehmlich als Dokumentarfilm begriffen wird.

⁹⁶ Vgl. Pandel, Hans-Jürgen: Historienfilm/Historischer Historienfilm. In: Mayer, Ulrich u. a. (Hg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik. Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag 2009, S. 116-117.

⁹⁷ Vgl. Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 272.

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Vgl. Pfeifer, Jens: Das Leben der Anderen und ich. Der Film *Them and Me* von Stéphane Breton und die ethnografische Authentizitätsstrategie. In: Sponzel: Der schöne Schein des Wirklichen. A.a.O., S. 81.

¹⁰⁰ Gruber, Andreas: Ein Moment in der Besessenheit vom Ablauf. Der Augenblick als Antithese zum Plot. In: Sponzel: Der schöne Schein des Wirklichen. A.a.O., S. 149.

ist. Dazu müsse der Regisseur »alle Vorbereitungen und Drehbuchseiten hinter sich lassen – also sich von vorgefassten Vorstellungen lösen, um sich ganz auf die Unplanbarkeit dieses Augenblicks einzulassen.«¹⁰¹

Besonders in *Die andere Heimat* (H0) stellt Reitz sich selbst und seinem Publikum eine Welt vor, die »heute auf dem Globus kaum noch Parallelen findet« (H0, S.195). Er spricht von den Lebensumständen in den 1840er Jahren, einer Zeit, die wir als historisch bezeichnen müssen, weil die Handlung weder in unserem engeren noch erweiterten Erfahrungsraum statthat. Neben längst fehlenden Z(w)eitzeugen sind auch Dokumente zu den bäuerlichen Verhältnissen, die Reitz in seinem Film schildert, rar. Es kommt ihm aber nicht darauf an, die Armut, die Lebensfreude oder Sitten und Gebräuche von damals abzubilden: »Wir konnten von ›Schabbach aus‹ einen fremden Blick auf unsere Gegenwart werfen und waren erschrocken« (H0, S. 195). Damit ist ein wichtiges Ziel des Erinnerungsfilms genannt, wie Reitz ihn – im Gegensatz zum Historien- oder Kostümfilm – begreift. Man kann *Die andere Heimat* auch als Zeitfilm sehen, wenn man Julius v. Harpens Definition heranzieht, dass nämlich der Zeitfilm sich auf in der Gegenwart noch präsent erinnerbare Geschehnisse bezieht.¹⁰² Denn die Auswandererthematik von H0 kehrt sich mit Blick auf die Gegenwart um:

Wir können uns in Deutschland heute nur schwer vorstellen, was ›Auswandern‹ eigentlich bedeutet, da wir nur die Gegenseite des Problems kennen: Wir sind selbst zum Einwanderungsland geworden. Zu uns kommen Menschen [...] und suchen hier ein neues Leben. (H0, S. 202).¹⁰³

»Wir wollten unsere eigene Position finden und den Begriff ›historischer Film‹ einmal neu definieren« (H0, S. 237), berichtet Reitz. Er sieht in den klassischen, auf Dorfgeschichten, Bergabenteuer und Naturdichtung beruhenden Heimatfilmen¹⁰⁴ der 1950er Jahre eine »industrialisierte Ästhetik« und will »einen Film machen, der nicht an andere historische Filme erinnert.«¹⁰⁵ Er sieht im zeitgenössischen amerikanischen wie deutschen Blockbuster-Kino mit steigender ästhetischer Qualität eine zunehmende Künstlichkeit, also den Verlust von Realismus: »Das Einzige, was beim Besichtigen [sic!] von Filmen der Gattung ›historischer Film‹ auffällt, ist der historisierende Stil der Bilder«, also das Dokumentieren »unserer heutigen Meinung über Geschichte.« (H0, S. 239). So werde kaum die fehlende Erinnerung durch Kinoerfahrungen ersetzt.

Heimat (H1) und *Die zweite Heimat* (H2) greifen eine Epoche auf, die in einer relativen Gegenwart endet (1970er bzw. 1980er Jahre) und zu deren Entwicklung auf allen Ebenen reichlich Quellen vorhanden sind, welche in der kollektiven Wahrnehmung aber fast automatisiert als Hintergrundmaterial für die Deutung größerer Zusammenhänge herangezogen werden.¹⁰⁶ Auch *Heimat 3* spielt vor dem Hintergrund mehrerer Großereignisse (Wiedervereinigung, dt. Fußballweltmeistertitel, Computerisierung der Jahrtausendwende), versucht die Episoden aber ebenso wenig wie die Vorgänger *entlang* dieser abstrakten

¹⁰¹ Ebd., S. 156.

¹⁰² Vgl. Harpen: Zeitfilm. A.a.O.

¹⁰³ Zur Einordnung: Reitz arbeitet seit ca. 2009 an H0, der Film erscheint 2013. Der Syrienkrieg, der 2015/16 eine sog. ›Flüchtlingskrise‹ in Europa verursachte, dauert seit 2011 an.

¹⁰⁴ Eingehend beschäftigt sich David Brückel mit den Prototypen des Heimatfilms, bei denen sich im Laufe der Entwicklung insbesondere das Sujet Natur vom gefährlichen Gegenspieler zur synthetischen, austauschbaren Kulisse wandelt. Vgl. Brückel: Zurück in die Zukunft. A.a.O., S. 46 ff.

¹⁰⁵ Institut Pierre Werner: Guy Helmingier im Gespräch mit Edgar Reitz, 08.01.2014 in Zusammenarbeit mit dem Ciné Utopia. YouTube [08.01.2014], 17:07.

<https://www.youtube.com/watch?v=zMf8DrdyDhA> [Zul. geprüft 26.02.2023]

¹⁰⁶ Kaum, dass eine Studie über Lebensverhältnisse der 1930er Jahre nicht abstrahiert wird auf einen nationalen oder NS-Wirtschaftsaufschwung – oder dass die 1960er Jahre unweigerlich assoziiert werden mit Studentenprotesten und sexueller Revolution.

Marken zu erzählen, sondern mehr über ihre Auswirkungen im Kleinen anhand von Subjekten, fernab des eigentlichen Geschehens.¹⁰⁷

Der Historienfilm geht anders vor. Marcus Stigleggers Filmhandbuch stellt fest, dass Genrefilme ihre Wirkung über eine spezifische Radikalisierung ihres Themas gewinnen und damit als authentisch nur wahrgenommen wird, was anders ist oder in einem ideologischen Zusammenhang steht.¹⁰⁸ Eine Unterkategorie des Historienfilms kann der Kriegsfilm sein, auch hier werden nicht-alltägliche Ereignisse thematisiert. Die thematische Zuspitzung geht einher mit einer Eingrenzung und Spezialisierung des Personals. Das hat eine Zunahme der Abstraktion zur Folge (Wahrnehmung der Bekleidung als Kostüm, Stellvertreterfunktion von Kulissen, Reduktion der handelnden Figuren aufs Notwendigste/ Heldenhafte etc.).¹⁰⁹ Was Silvia Bier für die historische Aufführungspraxis in der Musik definiert, lässt sich als Definition eines Ideals auf den Historienfilm übertragen: »Ziel ist eine Annäherung an eine ästhetische Anmutung, die derjenigen der Entstehungszeit der Werke nahekommt.« Das Ziel sei u.a. eine durch Recherche hervorgehende »historisch authentische[...] Rekonstruktion«¹¹⁰ der Werke respektive Sachverhalte. Jedoch, so Sebastian Pioch: »Selbst die intensivsten Recherchen können mehrere Antworten auf dieselbe Frage zu Tage fördern«¹¹¹

Beim Historienfilm wie beim Historienroman werden Themen der Geschichte mit Mitteln der Fiktion dargestellt, weshalb sich unvermeidlich Grenzüberschreitungen ergeben.¹¹² Für die Literatur lässt sich außerdem Georg Lukács' Definition des historischen Romans (russ. 1938, dt. 1955) heranziehen. Dieser setze »die künstlerisch getreue Abbildung eines konkreten [...] Zeitalters« in einer alltagsgeschichtlichen Ausrichtung um.¹¹³ »Künstlerisch getreu« setzt dabei voraus, dass die artifizielle Umsetzung des Stoffs nicht mit dem bekannten Wissen über das entsprechende Zeitalter in Konflikt gerät, also in Übereinstimmung mit dem jeweils aktuellen Geschichtsbild ist.¹¹⁴

¹⁰⁷ So fand die Wahrnehmung der Spätaussiedlung ›Russlanddeutscher‹ Anfang der 1990er Jahre eher in Nachrichtenmedien und Dokumentationen statt als in fiktiven, auf ein Individuum konzentrierten Narrationen. Reitz hingegen schildert in H3 wie das/ der ›Fremde‹ ganz pragmatisch in die Heimat integriert wird.

¹⁰⁸ Vgl. Mürer, Olaf/ Sera, Mareike: Genres in Afrika. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 402 f. Der begrenzte Bezug auf Kino in Afrika wird dann erweitert auf andere Genres/ Gegenden, etwa »[p]ro-sowjetische [...] Historienfilm[e]« (Vgl. ebd., S. 427). Entgegen der titelveranlassten Erwartung werden hier nur bestimmte Genres beleuchtet, der Historienfilm jedoch nicht separat, sondern implizit als Subgenre bspw. des Abenteuer- oder Kriegsfilms.

¹⁰⁹ Brandt weist sowohl auf uneinheitliche Begrifflichkeiten in den Filmwissenschaften hin als auch darauf, dass nicht jeder Historienfilm gleich eine Quelle ist, sondern zunächst eine Spiel(film)handlung zeigt. Vgl. Brandt, Christopher Georg: »when the legend becomes fact ...« Geschichtsdidaktische Überlegungen zur Medialität, Authentizität und Narrativität des historischen Spielfilms. Potsdam: Universitätsverlag 2019, S. 34. https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/41044/file/diss_brandt.pdf [zul. geprüft am 19.05.2023]

¹¹⁰ Bier, Silvia: Performative Historizität. Historische Musikpraxis als Aneignung von Geschichte. In: Bier, Silvia/ Kohl, Marie-Anne (Hg.): Offen gedacht: Musiktheater: Festschrift für Anno Mungen zum 60. Geburtstag. Münster, New York: Waxmann 2021, S. 104.

¹¹¹ Pioch: Recherche beim Spielfilm. A.a.O., S. 36.

¹¹² Vgl. Nünning: Grenzüberschreitungen. A.a.O., S. 54. Besonders prägnant erscheint die Überlappung von Fakt und verbindender Fiktion in (Auto-)Biographien. Maack verweist auf die »Biographie als eine Form der Faktographie« in der Antike (Vgl. Maack, Annegret: Das Leben der toten Dichter: Fiktive Biographien. In: Maack, Annegret/ Imhof, Rüdiger (Hg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1993, S. 169-188, hier S. 169). Eine Untersuchung in diesem Sinne wäre bspw. auch die Langzeitdokumentation *Die Kinder von Golzow* wert, in der über einen Zeitraum von 46 Jahren (1961-2007) 18 Menschen biographisch von der Kamera begleitet wurden.

¹¹³ Lukács, Georg: Der historische Roman. Berlin [Verlag] 1955, S. 11 und S. 308. Zit. nach Hirsch: Geschichte und Geschichten. A.a.O., S. 147.

¹¹⁴ Bernd Hirsch betont für Salman Rushdie weiterhin, dass Historizität im Roman nicht abhängig ist von einer chronologischen, »allein auf Kausalitätsvorstellungen basierenden Historiographie«, sondern sehr wohl assoziativ

Sämtliche dieser Definitionen arbeiten mit dem Ideal und ohne Berücksichtigung der eingangs besprochenen Zuspitzung und Einengung. Immerhin ergänzen verschiedene Theoretiker, dass der ideale historische Roman ›nachzeitig‹ erzähle, sein Stoff also etwa eine Generation zurückliege, dadurch sich ggf. aber Leerstellen, zeitliche Sprünge oder eine Verzerrung der dargestellten Welt ergebe, bspw. weil der Autor keinen direkten, sondern nur einen mittelbaren Bezug zur erzählten Vergangenheit habe.¹¹⁵ Man kann überdies behaupten, dass sich Verzerrungen im historischen Roman und noch mehr durch die filmisch-körperliche Präsenz¹¹⁶ eines Schauspielers einstellt, weil die Gattung/ das Genre traditionell eben keine mittleren Figuren (z.B. gleichwertig auftretende Dorfbewohner) in den Fokus stellt, sondern (Anti-)Helden, Könige, (Allein-)Herrscher, oder Charaktere, die sich im Laufe der Handlung zu solchen entwickeln, also als Einzelne stellvertretend für etwas (ein Kollektiv) in ihrer Zeit stehen. Umgekehrt erlebt mit der Massenmedialisierung auch die Geschichte eine zunehmende Kommerzialisierung und damit Profanisierung, etwa in Formaten wie *Terra X*, *ZDF History* u.ä. Hier wird Geschichte möglichst kompakt und auf Einzelprotagonisten oder –ereignisse fokussiert präsentiert. Im Gegensatz zu Spielfilmen müssen das in der Dokumentation oder dem Doku-Drama¹¹⁷ nicht mehr nur bekannte ›Helden‹ sein, denn die herkömmlichen Grenzen werden hier von der ›Hochgeschichte‹ ausgeweitet auf die Alltags- und Sozialgeschichte. »Zu den wichtigsten Neuerungen [...] seit 1960 zählt die Marginalisierung und Fragmentarisierung des ›großen‹ historischen Geschehens, an dessen Stelle zunehmend die Darstellung von erlebter Geschichte tritt.«¹¹⁸

Fabio Crivellari et al. befürchten, dass »die Historiographie [...] gerade vor dem Hintergrund solcher massenkultureller Geschichtsformate Gefahr läuft, dramatisch an Einfluss auf die Entstehung kollektiver Geschichtsbilder zu verlieren.«¹¹⁹ Man müsse sich vor der Vorstellung hüten, realistische audiovisuelle Darstellungen benötigten kein eigenes Deutungswerkzeug oder führten per se zu einem authentischen Verständnis der Geschichte.¹²⁰ Aleida Assmann schlägt die gleiche Note: Die Profanierung einer Sache auf ihren Symbolwert sei gleichbedeutend mit der Zerstörung von historischem Gedächtnis.¹²¹ Bier führt aus, dass bereits in den 1960er Jahren die Legitimität der Frage nach historischer Authentizität durch mimetische Abbildung in Frage gestellt worden sei, da vergangene Werke stets nur durch die Vorstellungen der Gegenwart wiederhergestellt würden.¹²² Das Bewusstsein von einer Konstruiertheit der Geschichte¹²³ ermöglichte jedoch auch, sich davon zu lösen. »Die Distanzierung vom Authentizitätsdogma ließ einen Raum frei werden, in dem andere Aspekte [...] und andere Blickwinkel auf [die] Vergangenheit möglich wurden.«¹²⁴ Ansgar Nünning stellt in einer prägnanten Definition des historischen Romans eben-

verknüpft hergestellt werden kann (Hirsch: *Geschichte und Geschichten*. A.a.O., S. 147 f.). Reitz' Erzählungen im *Heimat*-Komplex halten sich zwar an die Chronologie, lösen aber die Großerzählung ebenfalls in Episoden auf.

¹¹⁵ Vgl. Hirsch: *Geschichte und Geschichten*, S. 148 f.

¹¹⁶ Zur Wirkung symbolischer Körperlichkeit und leib-phänomenaler Präsenz vgl. vor allem Erika Fischer-Lichtes Grundlagenarbeiten zu *Performativität* und *Ästhetische[r] Erfahrung*.

¹¹⁷ Eine dem Regisseur Heinrich Breloer zugeschriebene Genremischung.

¹¹⁸ Nünning: *Grenzüberschreitungen*. A.a.O., S. 55.

¹¹⁹ Crivellari et al.: *Die Medien der Geschichte*. A.a.O., S. 13.

¹²⁰ Ebd., S. 15.

¹²¹ Vgl. Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin: de Gruyter 2004, S. 57.

¹²² Vgl. Bier: *Performative Historizität*. A.a.O., S. 105.

¹²³ Crivellari nennt u.a. Hayden White (›Metahistory‹) und Vilém Flusser als Theoretiker von Narrativitätsstrukturen in der Geschichte. Vgl. Crivellari et al.: *Die Medien der Geschichte*. A.a.O., S. 17.

¹²⁴ Bier: *Performative Historizität*. A.a.O., S. 105.

falls nicht den Abbildungscharakter eines Werks, sondern die Zeiterfahrung in den Mittelpunkt, die sich – diegetisch oder extradiegetisch vermittelt – aus dem Spannungsverhältnis zwischen ›damals‹ und ›heute‹ ergibt. Thema ist nicht die Handlung oder der Stoff, sondern das vermittelte Geschichts*bild* oder ein Geschichts*bewusstsein*.

Das Spektrum der Vermittlungsformen ist weder auf die szenische Darstellung noch auf narrative Techniken [...] durch eine extradiegetische Erzählinstanz beschränkt. Vielmehr reicht es von [...] Arten der Innenweltdarstellung, durch die Geschichte als Bewusstseinsphänomen erscheint, bis hin zu literarischen Darstellungsformen, durch die Geschichte inszeniert wird.¹²⁵

Dieser Punkt verspricht Potenzial auch für das Medium Film, da »historisch überlieferte Kenntnisse lediglich Ausgangspunkt«¹²⁶ einer Annäherung sind: authentisch oder nicht – wichtig ist, dass der Rezipient das Gefühl hat, das Gezeigte sei nah an der vergangenen ›Wirklichkeit‹. Das korrespondiert mit dem, was der Drehbuchautor Robert McKee für die wesentliche Quelle der Recherche hält: Neben der Ansammlung von Faktenwissen solle der Autor zuerst seine Erinnerung und darauf aufbauend seine Fantasie erkunden. Er ist sich selbst Quelle.¹²⁷

Bei Reitz kommen nun mehrere Punkte zusammen: Seine Haltung gegenüber einer dramaturgischen Konzentration auf einen einzelnen heldischen Charakter ist mehr als skeptisch. Zudem ging Reitz beim Dokumentar- und Experimentalfilm in die Lehre, der – zumindest zur Zeit des ›Oberhausener Manifests‹ – so konzipiert war, dass er ohne besonderes Budget realisiert und in ihm auf formaler Ebene mit Ähnlichkeitsstrukturen Sinn erzeugt werden konnte. Reitz arbeitet ebenfalls mit Erinnerungsmethoden, Erinnerung bzw. ›Erinnerungsarbeit‹ ist sogar eines der wichtigsten Konzepte in der Denkwelt des Autorenfilmers. Allerdings setzt er sie anders um als die von ihm kritisierten ›Kostümfilm‹. Denn er vermeidet eher Gelegenheiten, Stoff zu dramatisieren: »Ich weiß aber, dass ich genau dieses Modell des Überwältigungskinos und der Spannungsdramaturgie der meisten Kinoproduktionen zutiefst ablehne« (H0, S. 263). Goran Mijić spricht von einer »Ästhetik des Verweilens an verschiedenen Alltagsgegenständen und Sachverhalten«.¹²⁸

Hunderttausende hatten vor mehr als 150 Jahren bestimmte Regionen Europas verlassen, und ich war erstaunt zu sehen, dass sich die Spuren dieser Ereignisse noch im Gedächtnis [...] der fünften Generation danach abzeichneten. [...] Man berichtete mir von Begegnungen mit Nachkommen der Auswanderer, die in Brasilien bis auf den heutigen Tag Hunsrücker Dialekt sprechen (H0, S. 199).

Als Erinnerung*film* können neben Privataufnahmen von Festlichkeiten für die persönliche Retrospektive zunächst Filme bezeichnet werden, »die Gegenstände dramatisieren, deren Rolle sich an ihrer Bedeutung für die Selbstverständigungs- und Wertediskurse der sozialen Wirklichkeit der Zuschauer bemisst.«¹²⁹ Julius v. Harpen meint damit Bewegtbilder, die durch Festivals, Veranstaltungen oder Konzertmitschnitte an der gesteuerten, d.h. auch didaktischen Etablierung eines kollektiven Bewusstseins beteiligt sind. Gesteuert bedeutet, dass die Funktion des Erinnerns erst durch gegenwartsveranlasste, paratextuelle Bezüge (z.B. Werbung, Wiederholung des Ereignisses) erzeugt werde. Von Harpen definiert den Erinnerungsfilm nah am Zeitfilm und schreibt ihm eine Beteiligung an der »idealisierten Konstruktion von ›Geschichte‹«¹³⁰ zu. Das entspricht der Definition, die auch Erll/ Wodianka vornehmen: Erinne-

¹²⁵ Nünning: Grenzüberschreitungen. A.a.O., S. 122.

¹²⁶ Bier: Performative Historizität. A.a.O., S. 106.

¹²⁷ Vgl. McKee, Robert: Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 86 f.

¹²⁸ Mijić, Goran: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 17.

¹²⁹ Harpen: Zeitfilm. A.a.O.

¹³⁰ Ebd.

rungsfilmse seien weniger einem bestimmten Genre zugeordnet, sondern »als ein gesellschaftlich und plurimedial ausgehandeltes Phänomen [zu] begreifen.«¹³¹ Demgegenüber definiert Thomas Bohrmann den Erinnerungsfilm eher auf der Schwelle zwischen begrenztem kollektiven und erweitertem kulturellen Gedächtnis. Er prägt »den öffentlichen Diskurs der Gegenwart« und behandelt »Themen der letzten 80 bis 100 Jahre, an die sich die ältere Generation bzw. die erste Enkelgeneration noch erinnern können«,¹³² die also an die Grenze von Zeitgeschichte und Geschichte reichen. Bohrmann reduziert von Harpens starken Begriff des Steuerns: Der Vorgang des Erinnerns werde durch Medien »erleichtert«. Betont wird damit einerseits die emotionale Komponente des Erinnerns, die sich durch Fiktion aufschließen lässt. Zusätzlich weist Reinhold Rauh aber auf das Serienprinzip hin, das mit der Unabgeschlossenheit einzelner Folgen die Unabgeschlossenheit der Geschichte spiegle und dem Verhältnis des wirklichen Lebens näherkomme.¹³³ Erinnerungsfilm re-prozessieren nicht das Ereignis, sondern sie erweitern es, sofern die Darstellung als authentisch gelesen werden kann. In seiner kurzen Definition sieht Bohrmann in der Erweiterung der Erinnerung vornehmlich ein Verzerrern und Verkürzen historischer Fakten,¹³⁴ wir werden jedoch sehen, dass es Reitz gerade wegen eines *Mangels* an Fakten in HO um das *Anstoßen* einer ohne Fiktion nicht möglichen Erinnerungsleistung geht.

Wo der Historienfilm Einzelnes zu einer kontinuierlichen Narration zusammenschließt, lässt der Erinnerungsfilm bewusst Lücken, die der Rezipient sich produktiv aneignen kann. Unbesehen der Tatsache, dass Literatur wie Film »erst im Rezeptionsakt zu ihrer vollen Entfaltung kommen«¹³⁵ und daher von vornherein schon über sich selbst hinausweisen, vermeidet der Erinnerungsfilm, vorzustrukturieren, sondern bietet Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen filmischer Einstellung und Kontext an. Birgit Neumanns Einordnung in Bezug auf Literatur als Erinnerungsmedium lässt sich auf Historien- und Erinnerungsfilm übertragen: »So verfügt Literatur über die Möglichkeit, sich von ihren inszenierten Inhalten zu distanzieren und diese entweder implizit, d.h. qua narrativer Darstellungsmittel, oder aber in expliziten Kommentaren zu problematisieren.« Hier wären wir also bei der Außensicht des Historien- oder Zeitfilms. »[S]chließlich können literarische Texte selbst zum Gedächtnismedium und hiermit zum Teil der übergreifenden Erinnerungskultur werden: Mit der [...] Reflexion der medialen Gedächtnisbildung kreiert Literatur alternative Vergangenheitsversionen«, macht diese »beobachtbar und schafft so die Voraussetzung für eine veränderte Wahrnehmung der Modalitäten kollektiver Gedächtniskonstitutionen.«¹³⁶ Egon Netenjakob fasst diesen Ansatz für Reitz' *zweite Heimat* (H2) zusammen:

In diesem großen Porträt der ersten Nachkriegsgeneration geht es also darum, erinnerte Einzelheiten in leicht nachvollziehbare Situationen zurückzuverwandeln [...]. Da alles in Gegenwart verwandelt wird, ist DIE ZWEITE HEIMAT kein üblicher ›historisierender‹ Film. Außerhalb des Horizonts der Personen wird nichts erklärt, werden keine Zusammenhänge behauptet. Die Erzählung vermeidet es strikt zu kommentieren.¹³⁷

¹³¹ Ertl/Wodianka: Film und kulturelle Erinnerung. A.a.O., S. 2.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 273.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Neumann, Birgit: Literarische Inszenierungen und Interventionen: Mediale Erinnerungskonkurrenz in Guy Vanderhaeghes *The Englishman's Boy* und Michael Ondaatjes *Running in the Family*. In: Ertl, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin: de Gruyter 2004, S. 213.

¹³⁶ Ebd., S. 199.

¹³⁷ Netenjakob, Egon: Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen. Berlin: Stiftung deutsche Kinemathek 2006, S. 138.

Da sich Reitz' Spielfilme, insbesondere aber die zu *Heimat* gehörigen weder klar zum Zeit- noch zum Historienfilm ordnen lassen, schlage ich den Begriff des *Erinnerungsfilms* in der Erweiterung der oben erläuterten Definition vor. In dem Begriff trifft sich am ehesten Reitz' Forderung nach der »Verbindung der individuellen Geschichten mit dem Geschichtlichen.« (H0, S. 265). Der Zuschauer bekommt in *Heimat* weder nur Geschichten erzählt, die sich auf gerade erst Vergangenes, im zeitgenössischen Gedächtnis als selbst Erlebtes beziehen, noch führt Reitz ihm Historientheater vor.

Im Erinnerungsfilm zielt Reitz auf eine hohe Faktennähe gepaart mit einer künstlich hergestellten Erinnerung des Rezipienten: Der Zuschauer soll wie durch ein Fenster (frame) in die historische ›Wirklichkeit‹ blicken und gleichzeitig den Figuren so nahe kommen, dass er sie für Menschen mit einer ›echten‹ Geschichte hält und sich an sie wie an ältere Verwandte erinnern kann.¹³⁸ Das kann nur gelingen mit der »völlige[n] Gleichwertigkeit der Figurendarstellung und der Darstellung der historischen Hintergründe.« (H0, S. 265). Zeit- und Weltgeschichte wird auch in Schabbach wirksam, nicht in prächtigen Bildern dramatisiert, sondern als Reflektion der Innenwelt der dörflichen Protagonisten. Wenn Gustav 1843 versucht, eine Dampfmaschine zu bauen, hält das Industriezeitalter Einzug im Dorf. Auch die Auswanderung als epische und historische »Großbewegung durchzieht den ganzen Film und wird nicht als Staffage oder ›nur‹ Hintergrund benutzt. Die Geschichte von Gustav und Jakob mündet in dieses Historische hinein.« (H0, S. 265).

Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses wird divergierend, wenn nicht vage definiert, je nachdem in welchem spezifischen Zusammenhang er diskutiert wird. Das Bezugsspektrum reicht von Maurice Halbwachs' ›Sozialer Rahmung‹¹³⁹ über Pierre Noras ›Gedächtnisorte‹ zu Jan und Aleida Assmanns Theorie des ›kulturellen Gedächtnisses‹.¹⁴⁰ In der Forschung zu modernen Erinnerungskulturen leiten die Überlegungen hin zu einer Definition des Kollektiven, das die »Konstitution und Zirkulation von Wissen und Versionen einer gemeinsamen Vergangenheit in sozialen und kulturellen Kontexten« erst durch die Vermittlung von Medien möglich macht oder »oftmals überhaupt erst medial konstruiert«.¹⁴¹ Der Natur dieses kreativen Prozesses einer Einigung des Kollektivs, der nicht so sehr auf die Vergangenheit ausgelegt ist, sondern auf die Bedürfnisse der Gegenwart, ist die gleichzeitige Möglichkeit der Abweichung des Einzelnen (›Versionen‹) immanent. Die jeweilige Abweichung kann nicht als falsch oder unwirklich markiert werden, sondern verweist darauf, dass übergeordnete Objektivierungen von Wahrnehmung zu hinterfragen sind.

Wie Edgar Reitz diese alternative Gedächtnisreflexion in seinem Erinnerungswerk praktisch umsetzt, klären die folgenden Kapitel. Das Stichwort der Beobachtung von Vergangenheits*versionen* und deren Aufteilung in Einzelsequenzen, also den reflektiert gefüllten Lücken zwischen zwei faktischen Ereignissen greife ich mit den Termini der ›dichten Beschreibung‹ und der ›teilnehmenden Beobachtung‹ auf. Seit den 1960er Jahren wandte sich die Ethnologie davon ab, bloß allgemeine Aspekte einer Kultur darstellen zu wollen. Der Anspruch, über Einzelnes ein Ganzes darzustellen, über Oral History und Nähe zwischen Beobachter und Beobachtetem einen besseren Blick auf eine (Sub- oder Neben-) Kultur zu bekommen, spiegelt sich in vielen literarischen Texten – hervorstechend bspw. Hubert Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit* – oder auch im Dokumentarfilm: Hier führt die Absage an ein konsistentes Erzäh-

¹³⁸ »Personen, die [...] so vertraut sein mögen, als seien sie Familienmitglieder (so wurde es mir jedenfalls vielfach von Besuchern meiner Seiten berichtet)«. heimat123.de, Hönemann/ Eig! Dokumentation einer deutschen Mailinglist-Diskussion. A.a.O., S. 2.

¹³⁹ Auch hier bereits der Topos des (filmischen) *frame*.

¹⁴⁰ Vgl. Erll/ Nünning: Vorwort in dies.: Medien des kollektiven Gedächtnisses. A.a.O., S. V.

¹⁴¹ Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses. A.a.O., S. 4.

len entweder zu einer erhöhten Abstraktion der Bilder und der verwendeten Musik (Vgl. die Kritik an den ›Oberhausenern‹, Kap. 1.1) oder gerade zum Gegenteil, einem durch Interviews mit Zeit- und Zweitzeugen belebten Betrachten der Alltagswelt ohne allgemeinen repräsentativen Anspruch, jedoch mit der Lust am Verbinden, am Füllen der Lücken mit Fiktion. Systematische Forschungsdaten verknüpfen sich mit der empirischen Erfahrung vor Ort, Statistik und teilnehmende Beobachtung ergänzen sich.¹⁴²

2.4 Dichte Beschreibung und teilnehmende Beobachtung

Reitz will authentisch filmen, ohne bloß Stereotypen und Konsumgewohnheiten zu variieren. Das Vergangene soll als solches bemerkt und reflektiert werden, sich aber nicht als Schablone in den Vordergrund schieben. Daher zerlegt der Filmer lange Handlungsstränge in ›Situationen‹, die »ein erstaunliches Maß [an] Alltäglichkeit« erreichen und dadurch genauer festlegen, »wie sich jemand in einer Situation verhält und warum.«¹⁴³ Der Schauspieler geht mit Kulissen und Requisiten nicht ›darstellend‹ um, sondern als ob er täglich – z.B. wie im Berufsalltag seiner Rollenfigur – mit ihnen zu tun hätte. »Präzises Erzählen ermöglicht Dezenz: es muss nicht gleich alles erklärt werden«,¹⁴⁴ stellt Egon Netenjakob fest.

Langsames, situationshaftes Erzählen gleicht bei Reitz dem, was Clifford Geertz ›Dichte Beschreibung‹ zur Einordnung sozialer Systeme genannt hat.¹⁴⁵ Einerseits fließt in der Beobachtung eines Gegenstands die theoretische Analyse ein – im Beispiel des filmischen Erzählens wäre das eine erzählerische Voraussetzung (grundlegende Story) neben filmisch-technischen Vorbedingungen oder Vorbereitungen. Andererseits gewinnt dichte Beschreibung aber durch die Nähe des Beobachtenden an Substanz: Geertz meint damit »eine analytische Beschreibung [...], in der Theorie und Feldforschung[s]daten nicht getrennt werden«.¹⁴⁶ Hierbei, führt Snjezana Zoric aus, gehe es nicht allein um das Beobachtbare, sondern wesentlich um das, was nicht beobachtbar sei, um Bedeutungen, die sich aus Erzählungen, Interaktionen und Eigen-Interpretationen dessen ergeben.¹⁴⁷ Erzählt wird, was erinnert werden kann, wobei der Vorgang des Erinnerns bereits Selbst- oder Eigen-Interpretation ist. Subjektivität ist dabei nicht eliminierbar. »Ausgehend von der These, dass jedes soziale Handeln schon in sich eine Interpretation ist, bedeutet etwas ›dicht‹ zu beschreiben, eine Interpretation der Interpretation des anderen zu gestalten«,¹⁴⁸ so Zoric, wobei der Forscher seine eigene Erwartungshaltung in die Beschreibung mit aufnimmt. Wenn für Reitz Historizität mit Erinnerung verknüpft ist, d.h., diese nur wirklich authentisch sein kann, wo historische Fakten Lücken lassen, wirkt also die erste Interpretationsstufe. Reitz visualisiert seine Erinnerungen, verknüpft mit dem Historischen, im Film. Die ›Interpretation der Interpretation‹ erfolgt danach durch den Zuschauer. Die dichte (filmische) Beschreibung hat eine integrative Wirkung, denn was der Rezipient vorfindet, ist keine »ganzheitliche Darstellung des Menschen«, keine große, in allen Belangen konsistente Handlung, sondern *konkrete* Handlung von »in eine große Fülle von Aspekten«¹⁴⁹

¹⁴² Wo Authentizität abhängig ist vom aufzeichnenden Medium (technisch: Film, Fotografie; inhaltlich: Person, Kultur oder pol. Einstellung des Beobachtenden), können sich Fragen nach Machtverhältnissen anschließen.

¹⁴³ Netenjakob: Es geht auch anders. A.a.O., S. 142.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

¹⁴⁶ Zoric, Snjezana: Beschreibung, dichte/dünne. In: Prechtel, Peter/ Burkardt, Franz-Peter (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. Stuttgart: J.B. Metzler/ Carl Ernst Poeschel Verlag 2008, S. 73 f.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Netenjakob: Es geht auch anders. A.a.O., S. 123.

aufgelösten Menschen. Voraussetzung dafür ist, dass das gezeigte Personal untereinander gleichwertig dargestellt wird. Durch die von Reitz im filmischen Interpretationsvorgang gelassenen oder evozierten Lücken rückt der Zuschauer näher ans fiktive Geschehen, er wird zum teilnehmenden, nämlich in der zweiten Instanz interpretierenden, Beobachter. Ich halte die Übertragung der spätestens seit den 1970er Jahren etablierten Begrifflichkeiten aus den empirischen Sozialwissenschaften für zulässig in dem Sinne, dass Film und insbesondere Spezialformen von Film als (inner-)kulturelles Feld begriffen werden können, in dem über bestimmte Präsentations- und Einsatzformen sowie eine bestimmte (Bild-)Sprache eine kulturelle Einheit gebildet wird.¹⁵⁰

Reitz versucht also, eine Präsenz des Vergangenen so herzustellen, dass sich der Rezipient nicht mehr nur als Zuschauer fühlt, sondern als am Geschehen Beteiligter, auch wenn er selbst nicht agieren kann: »Der Zuschauer leidet mit den Protagonisten«,¹⁵¹ fasst der Ethnologe Klaus Deckert es. Der hohe Grad der Identifizierung komme dadurch zustande, dass die Handlung stets durch innerfilmische Bedingungen motiviert werde und niemals »durch Prozesse bedingt, die außerhalb der fiktiven Figur und der Story ablaufen«,¹⁵² etwa Vertragskündigung, Ausfall eines Schauspielers etc. Wenn der Regisseur betont, die »gezeigten Bilder müssen so stark sein, dass sie das Off miterzählen«,¹⁵³ verlangt er eine Authentifizierung des Werks durch die Fantasie des Zuschauers. Je besser das gelingt, desto dichter ist dieser am Geschehen (zumindest geistig) beteiligt. Der Terminus der teilnehmenden Beobachtung bietet sich hier unbedingt an. Anhand verschiedener Erzählmuster und Filmeinstellungen lässt sich nachweisen, wie die Bindung des Zuschauers an den Film funktioniert.

Wenn man davon ausgeht, dass der Historiker sich als Beobachter inszenieren muss, um seine Beobachtungen als für einen kulturellen Zusammenhang plausibel zu rechtfertigen – so referiert Uwe Hebekus den von Geertz beschriebenen Zusammenhang von Anthropologie und Literatur¹⁵⁴ –, dann ist damit einerseits gesagt, dass die Plausibilisierung nur für einen begrenzten Bereich wirksam ist (den Kulturraum des Beobachters), sowie dass die gleichen Beobachtungen durch eine andere Inszenierung eine andere Geschichte ergeben.¹⁵⁵ Geertz setzt in seiner Kulturtheorie voraus, dass die Akteure sich in einem »selbstgeschaffenen Netz von Bedeutungen«¹⁵⁶ bewegen und in den Lücken dieses Netzes die von ihnen wahrgenommene Bedeutung entsteht. Hebekus stellt anhand von Leopold von Rankes Geschichtsverständnis entsprechend dar, dass es also nicht um die schiere Anhäufung von Beobachtungen gehen

¹⁵⁰ Neben dem Erinnerungsfilm ließe sich die These gut an auffälligen Genres wie Fanfiction oder Hentai veranschaulichen. In der Ethnologie selbst hat bspw. Paul Parin früh damit begonnen, von fremden Kulturen auf die eigene Herkunftskultur zu abstrahieren. Vgl. Parin, Paul: Die äußeren und die inneren Verhältnisse. Ethnopschoanalytische Betrachtungen, auf unsere eigene Ethnie angewandt. In: Braunbehrens, Volker (Hg.): Berliner Hefte 15. Berlin: Verlag Kantstraße 1980, S. 5-34.

¹⁵¹ Deckert, Klaus: Schabbach-Love goes straight to your heart. In: LiteraturBüro Mainz e.V. (Hg.): Heimat/ Die zweite Heimat Eine Dokumentation der HEIMAT-Projekte 1995 und 1997. Mainz 1997, S. 26. Vgl. zum Mitfühlen auch Crauss: Die Mitte der Welt. Für Hermann W. Simon und Lulu Simon. In: SCHUNDFAKTOR. Hybride & Destillate. Verlag Dreiviertelhaus 2018, S. 31.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hg. von Michael Töteberg. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 1993, S. 231.

¹⁵⁴ Hebekus, Uwe: Geschichte sehen. Zur *aisthesis* Leopold von Rankes. In: Crivellari et al.: Die Medien der Geschichte. A.a.O., S. 145.

¹⁵⁵ Nicole Wiedemann nennt als Beispiel differierende Bildunterschriften für ein und dasselbe Foto sowie die kontextverändernde Wirkung unterschiedlicher Bildbeschneidung. Vgl. Wiedemann, Nicole: Holocaustfotografie im Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und Kulturellem Gedächtnis. In: Crivellari et al.: Die Medien der Geschichte. A.a.O., S. 322 ff.

¹⁵⁶ Geertz: Dichte Beschreibung. A.a.O., S. 9.

kann, sondern um das Nebeneinanderstellen und Kontextualisieren von Ähnlichem.¹⁵⁷ Dieses Nebeneinanderstellen wiederum wird durch Erinnern vollzogen. Ich erkenne etwas, weil ich Ähnliches selbst schon einmal beobachtet habe. Ob das, was ich erinnere, authentisch oder historisch verortbar ist, spielt beim Prinzip der Ähnlichkeit zunächst keine Rolle. Bei diesem Prozess findet eine Emotionalisierung statt, bei der das Dokumentierte sich verfestigt und zu einem Monument im Sinne von Noras *lieu de mémoire* wird. Als Zuschauer können wir dem Regisseur beim Prozess des Erinnerns zusehen, gerade auch weil Schabbach, der Ort des Erinnerns, sich als unveränderlich darstellt. Wir haben Teil an seiner Erinnerung, die die Anlage hat, zu unserer eigenen transponiert zu werden: »Als symbolischen Ausdrucksformen kollektiver Sinnstiftung wird Gedächtnismedien [wie Film] eine besondere Fähigkeit zugesprochen, individuelle Erinnerungsleistungen in Gang zu setzen«,¹⁵⁸ formuliert Birgit Neumann den Sachverhalt. *Heimat* ist kein Archiv, sondern es erfüllt eine Funktion. Wenn man so will, besteht diese Funktion aus einer Kanonisierung (d.h. auch aus dem Weiterreichen) von Erinnerungen, die Reitz durch Oral History- und Selbst-Befragungen gewinnt und mit einem spezifischen Mitteilungswert belegt. Astrid Erll verweist auf neuere Forschungsansätze diesbezüglich bei Manfred Weinberg und Martin Windisch: Seit der Antike dienten Medien vor allem der Metaphernbildung zur Beschreibung des Erinnerungsprozesses (bspw. die Speichermetapher). In der neuen Perspektive sei jedoch nicht die Gedächtnisbildung, sondern die Gedächtnisreflexion tragend.¹⁵⁹ Das Gespeicherte verliert seine Neutralität zugunsten einer Semantik oder eines Kontexts. Es entsteht ein mediales oder Mediengedächtnis als Netz von konventionalisierten (Geschichts-)Bildern.¹⁶⁰ Aleida Assmann konstatiert im Zuge der (digitalen) Erweiterung der Speicherkapazitäten darüber hinaus nicht nur eine Entmaterialisierung des Gespeicherten, sondern auch eine Reduktion von dessen Langzeitstabilität.¹⁶¹ Dem wirkt Reitz mit dem Prinzip der Langsamkeit entgegen, einerseits, indem er sich gegen eine kommerzialisierte Rationalisierung des Erzählens und hin zu Beschreibungen von Innerlichkeit wendet, sowie andererseits filmische Methoden gebraucht, die die Reflexion auf Rezipientenseite noch während des Schauens ermöglichen oder sogar erfordern, bspw. lange Landschaftssequenzen oder das Filmen in Schwarzweiß.

Mit ersten Exposés und Entwürfen nähert sich Reitz dem historischen Thema der *anderen Heimat*, indem er versucht, »einmal die Gemütsverfassung dieser Menschen zu verstehen, die ohne jegliche Reiseerfahrung und ohne konkrete Bilder von ihren fernen Zielen [...] fähig gewesen sind, alles hinter sich zu lassen« (H0, S. 200) und auszuwandern. Reitz geht es nicht um ein historisches ›So ist es gewesen‹, nicht um ein Zeigen auf Tatsachen, sondern um ein fragendes ›Weshalb ist es gekommen?‹. Bereits für die Vorarbeiten von H1 bedient der Regisseur sich der Methode der Oral History (*Die Reise nach Wien*, 1973; *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*, 1980¹⁶²), um »eine besondere Art pragmatischer Glaub-

¹⁵⁷ Vgl. Hebekus: Geschichte sehen. A.a.O., S. 159.

¹⁵⁸ Neumann: Literarische Inszenierungen und Interventionen. A.a.O., S. 195. Neumann bezieht sich hier u.a. auf S.J. Schmidts Kompaktbegriff von Medien als wirklichkeitserzeugendem Konstrukt. Dass Film auch Erinnerungen überschreibt, bestätigt Reitz selbst: »Man verabschiedet sich [beim Filmen] auch von der eigenen Geschichte, wird um sie ärmer. Ich bereue bis heute, dass ich in ›Heimat‹ die Geschichte meiner ersten Liebe verfilmt habe. Jedesmal, wenn ich mich jetzt daran erinnern will, kommt mir das Gesicht dieser Schauspielerin in die Quere«. Praschl, Peter/ Rosenboom, Hilke: Edgar Reitz. [Interview]. Stern 10/1993, S. 46.

¹⁵⁹ Vgl. Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses. A.a.O., S. 9.

¹⁶⁰ Vgl. Tiewes: Fluchtpunkt Film. A.a.O., S. 41.

¹⁶¹ Assmann, A.: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. A.a.O., S. 55.

¹⁶² Zwischen 1979 und 1984 ließen sich Reitz und Co-Autor Peter Steinbach Anekdoten aus dem Hunsrück erzählen. Die Dokumentation beschreibt einerseits das Alltagsleben der Dörfer, die später auch als Kulisse zu H1 dienen, eröffnet aber »über die Kulissen hinaus [...] eine andere Ebene [...] ästhetische[r] Mittel« sowohl in der Ton- als

würdigkeit hervorzurufen«¹⁶³ und schafft Individualportraits der Landbevölkerung, ohne dass etwas Höheres als Thema der Dokumentation vorsteht. Bezogen auf die Migrationsbewegung ein Jahrhundert zuvor konstatiert Reitz: »Ich wollte erfahren, welche äußeren und inneren Bedrängnisse die Auswanderung zur Folge hatte. [...] Ich war mir nicht sicher, dass [Sach-] Erklärungen ausreichten, um zu verstehen, wie Hunderttausende von Menschen die Energien in sich mobilisieren konnten, um alle Bindungen an Familie, Freunde, Landschaft, Haus und Hof zu zerreißen.« (H0, S. 200). Das Interesse an den Auswirkungen dieser Fluchtbewegung hat entsprechend zur Folge, dass Reitz nicht die Geschichte der Auswanderer und der Mühen des Ankommens in der *anderen Heimat* erzählt, sondern das Augenmerk auf die willentlich oder unwillentlich Daheimgebliebenen legt: auch ihre Heimat ist nach dem Weggang der Verwandten eine andere.

Goran Mijić verweist im Zusammenhang künstlerischer Spannung zwischen Mimesis und Rationalität auf Adornos Theorie des Ästhetischen, wonach Kunst bemüht sei, sich dem Zufälligen zu entwinden und sich einem übergeordneten Allgemeinen verfügbar zu machen¹⁶⁴ – oder anders: aus dem Besonderen einen Kommentar über das Allgemeine geben zu können. Der Rezipient kann sich durch den Film als Teil eines erinnernden Kollektivs erkennen. »Große Kollektive, die nicht mehr unmittelbar interagieren können, müssen [...] verstärkt medialen Aufwand betreiben, um sich eine gemeinsame Vergangenheit zu verschaffen«¹⁶⁵ Der Erinnerungsfilm ist aus den geschilderten Gründen meines Erachtens nach hierzu wesentlich geeigneter als etwa der Historienfilm. Im Fall der *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* sei es Michael Kaiser zufolge Reitz sogar

[e]rst durch die Tatsache, daß ein Film über sie gedreht wird, [gelingen], die Erinnerungen der ›gewöhnlichen‹ Hunsrückbewohner an ihre Kindheit und die Vergangenheit zu wecken. Wegen der Anwesenheit des Filmteams, das ihr bescheidenes Leben aus der Alltäglichkeit heraushebt und für erzählenswert erachtet, sprechen die Menschen vor der Kamera plötzlich von Erlebnissen, die sie sonst nie oder nur selten preisgeben würden.¹⁶⁶

Umgekehrt kann die historische Vermittlung nicht ausschließlich an der »Dichte der Realitätsbezüge« im Verhältnis zum »Grad an fiktionaler Markiertheit«¹⁶⁷ gemessen werden, wie Bernd Hirsch warnt. Die Bezugnahme auf reale Personen, Ereignisse und Orte reicht nicht aus, um eine Horizontverschmelzung zu bewirken und das interpretierende Interesse beim Rezipienten anzustoßen. Der (Krimi-)Regisseur Thomas Bohn findet beispielsweise: »Das Problem mit der Recherche ist, dass du zwar vieles gut recherchieren kannst, du dann aber manchmal einen Film machen müsstest, der unglaublich langweilig ist.«¹⁶⁸ Und schon Goethe wusste: »Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.«¹⁶⁹ Fakten, die nicht zu Bildern verarbeitet werden können, fallen genauso

auch der Bildspur. Vgl. Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Chronik einer deutschen Jahrhundert-Saga. [Beiheft DVD]. Berlin: Arthaus/ Studiocanal o.J. [2007], o. S.

¹⁶³ Tröhler: Filmische Authentizität. A.a.O., S. 150.

¹⁶⁴ Vgl. Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 193.

¹⁶⁵ Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Ertl/Nünning: Medien des kollektiven Gedächtnisses. A.a.O., S. 85.

¹⁶⁶ Kaiser, Michael: Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: Die Heimat-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen. [Dissertation]. Osnabrück: Universität Osnabrück, Fb 7, Sprach- u. Literaturwissenschaft 2001, S. 116.

https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2004051012/2/E-Diss162_thesis.pdf
[Zuletzt geprüft am 06.06.2023]

¹⁶⁷ Hirsch: Geschichte und Geschichten. A.a.O., S. 154.

¹⁶⁸ Zit. nach Pioch: Recherche beim Spielfilm. A.a.O., S. 25.

¹⁶⁹ Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832. Berlin: Aufbau 1962, S. 632.

durchs Raster wie Bilder, die in der (kollektiven) Erinnerung nichts bedeuten. Denn, so Hirsch: »Zum historischen Ereignis wird ein Geschehen erst dann, wenn es sich dauerhaft im Bewusstsein einer sozialen Gruppe [...] einprägt.«¹⁷⁰ Das bedeutet: wenn es einer Chronologie oder Kausalität zugeordnet und dadurch (in der Nacherzählung oder in einem Ritual) wiederholt werden kann. Hirsch verweist auf Walter Benjamin, der die geschichtsbildende Funktion des Erinnerns betone.¹⁷¹ Heiner Stadler erweitert den Gedanken: Bilder, die uns etwas bedeuten, können sowohl der Realität als auch der Fiktion zugeordnet werden. Dies ändere nichts an ihrer Erinnerbarkeit.¹⁷²

3 Authentizität und Historizität in *Heimat*

Erinnerung, das wurde gezeigt, bringt schon durch das a-chronologisch Assoziierende eine Fiktionalisierung mit sich: wenn nicht überhaupt die Erfindung von Ereignissen, so doch die Fiktion von Zusammenhängen und Kontinuität oder Reihung nach Wichtigkeitsgrad. Reitz definiert Erinnerung als »ein Spiegelbild der Gegenwart anhand der Gedächtnisbruchstücke [im Verhältnis zwischen] Genauigkeit im Detail und Stimmigkeit in sich«.¹⁷³ Andreas Gruber sieht, auf Film bezogen, das Problem der Kausalierung von Handlungselementen schon in den Filmschulen begründet:

Es ist mehr als augenfällig und verwunderlich, dass fast alle Konzepte, Lehrbücher und Leitfäden für Film- und Fernseh-dramaturgie – ohne auf Kritik zu stoßen – weiter am Ablauf und der Kettenreaktion von Handlungskonstruktionen festhalten, ohne die [...] spezifischen Möglichkeiten filmischen Gestaltens in der Dramaturgie miteinzubeziehen.¹⁷⁴

Die Hälfte des Instrumentariums werde weder bei der Filmherstellung genutzt, noch überhaupt bei der Drehbucharbeit in Betracht gezogen, so Gruber. Er sieht eine Synchronität zwischen dem Aufkommen US-amerikanischer Filmratgeber in den 1980er Jahren und dem gleichzeitigen Verschwinden des epischen Erzählens, der Zeit, in der ausgerechnet *Heimat* (H1) einen über 15stündigen Kontrapunkt setzt. Filmdramaturgie, so Gruber, habe sich nie ernsthaft von der Dramaturgie des Theaters emanzipiert.¹⁷⁵ Reitz bildet eine Ausnahme sowohl in der nichtstandardisierten Länge seiner *Heimat*-Episoden,¹⁷⁶ die auf formaler Ebene die inhaltliche Breite der Filme spiegelt, als auch in der Erzählweise: Er lässt Ungereimtheiten zu und a-logisches Handeln von Personen: »Die Gesetze des Lebens sind mir heilig und ich würde es für eine unverzeihliche Tat halten, diese Wahrheiten [...] der Kinodramaturgie zu opfern. Ein Erzähler sollte niemals klüger sein wollen als seine Figuren« (H0, S. 264). Die Figuren sollen nie »nur Portrait sein.

¹⁷⁰ Hirsch: *Geschichte und Geschichten*. A.a.O., S. 51. Obgleich Hirsch mit Rushdie ein literarisches Werk zum Gegenstand macht, lassen sich verschiedene Aspekte der Überlegungen zu Historizität und Authentizität verallgemeinern und auf das Medium Film übertragen. Auf die Spärlichkeit übergreifender Darstellungen zum Thema wurde oben bereits hingewiesen.

¹⁷¹ Vgl. ebd. Benjamin zieht das Aufwachen als prägnantes Beispiel heran. Erst mit der Erinnerung ließe sich anknüpfen an vor dem Schlaf Erlebtes. Vgl.: Benjamin, Walter: *Konvolut K [Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, Anthropologischer Nihilismus, Jung]*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 490 f. [K1,2].

¹⁷² Vgl. Stadler, Heiner: *Das kollektive Bildergedächtnis und seine Wirkung*. In Sponzel: *Der schöne Schein des Wirklichen*. A.a.O., S. 47.

¹⁷³ Rauh: *Edgar Reitz*. A.a.O., S. 11 f.

¹⁷⁴ Gruber: *Ein Moment in der Besessenheit vom Ablauf*. A.a.O., S. 148.

¹⁷⁵ Ebd., S. 148 f.

¹⁷⁶ In H1 variiert die Episodenlänge zwischen 58 und 138 Minuten, in H2 zwischen 100 und 133 Minuten und in H3 zwischen 100 und 132 Minuten (Vgl. H3, S. 289 f.). Rauh erläutert, H2 sei mit 25¹/₂ Stunden »noch vor Andy Warhols *Empire State Building* als längster Film in die Geschichte eingegangen«. Rauh: *Edgar Reitz*. A.a.O., S. 235.

Wir zeichneten vielmehr in jeder Handlungsperson die Erinnerung an *verschiedene* Vorbilder nach.« (H1, S. 5). Gerade durch die Implementierung der Fiktion in die Realität erreicht Reitz einen erhöhten Grad an Authentizität: »[W]ir dichteten diese erfundenen Menschen in eine reale Landschaft und deren reale Geschichte hinein.« (H1, S. 5). So finden allmählich »Umkehrungen der Wirklichkeiten« statt: »manches ist überprüfbar, manches einfach erfunden, aber alles ist in unserer Erinnerung untrennbar geworden.« (H1, S. 6). Jan Assmann betont: »Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte.«¹⁷⁷ Erst durch Erinnerung und Zuspitzung auf symbolische Figuren gewinne Geschichte eine fortdauernde Kraft.

Reitz versucht dabei auf ein ›Reenactment‹, ein schematisiertes Nachspielen zu verzichten, bei dem die Rezipienten »lediglich Historizität, nicht aber Historie erfahren«.¹⁷⁸ Für ihn erzeugt das Moment der Erinnerung Authentizität, d.h. eine authentische Verbindung zwischen den Handlungen der Figuren und den Erfahrungen des Rezipienten. »Heimat was life-enhancing«,¹⁷⁹ wie Gerard Gilbert es ausdrückt – der Film *zeigt* nicht etwas von früher anhand stereotyper Figuren wie sie der Erlebnisfilm (ab)nutzt, sondern *erweitert* das aktuelle und tatsächliche Leben des Rezipienten. Das entspricht dem, was Katarina Liviljanic vorschlägt, nämlich »die historische Distanz, welche die Zuhörenden zu ›neugierigen Voyeuren‹ macht, dadurch zu überwinden, dass man die Aufführungssituationen und die Involviertheit der Zuhörenden an die historische Situation anzugleichen versucht«,¹⁸⁰ etwa indem die erzählte Zeit von H1 bis in die Gegenwart des Zuschauers hineinreicht: Der Film endet mit dem Jahr 1982, Marias Tod, die Erstaufführung im deutschen Fernsehen findet 1984 statt. In Teilen entspricht dieses Vorgehen einer politischen Haltung, die ›Geschichte von unten‹ erzählen will. Beispielsweise siedelt Peter Moffat seine Dorfserie *The Village* (2013) in einer ähnlichen Zeit und Gegend an wie die Adelsserie *Downton Abbey* (2010), verzichtet aber komplett auf eine Darstellung des »Downton-style fraternisation with the servants. Instead, these domestics are expected to face the walls when the master of the house passes by.«¹⁸¹ Moffat will ›people's history‹ oder ›farm labourer's history‹ zeigen, also die Geschichte des (einfachen) Volkes mit Charakteren, »who, after all, make up most of the population.«¹⁸² Im Hinblick auf Reitz' filmische Umsetzung ließe sich formulieren: Er versucht, die Authentizität des Gegenstands durch eine hohe Authentizität der Aufführung zu erreichen. Das Ziel ist, statt einer durch vordergründige Symbolik scheiternden Rekonstruktion (Film ist stets gezwungen, Zusammenhänge auf ein Überschaubares zu reduzieren), eine hohe Plausibilität des Gezeigten zu bewirken. Das erreicht er durch eine dichte Beschreibung einerseits sowie durch mehrere erzählerische und technische Methoden andererseits, die in Kap. 4 genauer betrachtet werden.

Kyra Scheurer bestätigt das Moment der Plausibilität der Aufführung, wenn sie Hanekes *weißes Band* und dessen Erzählmodus in eine stilistische Nähe von »Autoren wie Theodor Fontane« rückt. Die spezifische Erzählerstimme helfe, »in eine spezielle Atmosphäre einzutauchen und so das historische Element der Geschichte zu vermitteln.«¹⁸³ Auch Clemens Zimmermann sieht für seine Untersuchung des Genres der Dorfserien das Moment einer historischen Realitätsnähe bzw. historischer Plausibilität als Anspruchskriterium. Das bedeute, dass das Medium sich weder vollständig medialen Erfordernissen unter-

¹⁷⁷ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck 1992, S. 52.

¹⁷⁸ Bier: Performative Historizität. A.a.O., S. 107.

¹⁷⁹ Gilbert: A very British Heimat. A.a.O.

¹⁸⁰ Bier: Performative Historizität. A.a.O., S. 107.

¹⁸¹ Gilbert: A very British Heimat. A.a.O.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Scheurer: Das weiße Band. A.a.O., S. 10.

ordne (z.B. durch zu starke Fiktionalisierung), noch sich in Referenzen an historische und gesellschaftliche Prozesse erschöpfe.¹⁸⁴ Authentizität erschöpft sich demnach nicht in einem wie auch immer gearteten dokumentarischen Modus oder im puren Nachvollziehen des Gewesenen, sondern hängt ab von der Glaubwürdigkeit des Stoffs. Deshalb bedarf Historizität im Film der Vermittlung durch eine Erzähl-Instanz. Bei Haneke ist das der Narrator, der sich als Teil des Figurenensembles herausstellt (Die Dorfgeschichte wird vom Lehrer erzählt). Reitz benutzt mit Glasisch-Karl ebenfalls eine handelnde Figur als Off-Erzähler. Anders als bei Haneke geht Glasisch aber über die reine Zeugenschaft hinaus. Er berichtet nicht um der Neuigkeit willen (›So ist es gewesen‹), sondern um sich und den Rezipienten zu *erinnern*. ›Weißt du noch?‹. Haneke erzählt eine Geschichte aus einer fremden Zeit, die er versucht, authentisch abzubilden. Reitz hingegen bemüht sich, den Zuschauer teilhaben und mit-erinnern zu lassen. Die Erinnerung schließt die Lücke zwischen zwei historisch verbürgten Punkten durch die Plausibilität der Erzählung. In einem Roman werden die Hintergründe der Figuren oft skizziert, der Kinobesucher muss sich aber die Zusammenhänge »hinter den Bildern, die Gedanken- und Gefühlswelt der Kinofiguren selbst erschaffen« (HO, S. 9). »Da der Mensch nicht fähig ist, sich chronologisch zu erinnern, stellt sich der Untertitel ›eine deutsche Chronik‹ als Ironie des Regisseurs heraus«,¹⁸⁵ behauptet Mijić. Reitz selbst fasst es so:

Die historische Wahrheit existiert nicht. Wenn Sie einen Menschen auffordern, dreißigmal hintereinander seine Biographie zu schreiben, wird die dreißigmal anders sein, je nachdem für wen und unter welchen Umständen er schreibt. Wir werden immer mogeln und unbewußt die Geschichte verfälschen.¹⁸⁶

Aus dem *reproduktiven* Aspekt der Geschichtsschreibung, referiert Mijić den Psychologen Bartlett, werde der *produktive* Akt des Erinnerns. Dabei sei die Erinnerung selten genau.¹⁸⁷ Reitz:

Ich glaube, daß beim Erzählen alles Fiktion ist. Ein Film ist keine Zeitmaschine; wir können damit ja nicht wirklich zurückkehren in eine andere Zeit. Wir treffen vielmehr eine Übereinkunft mit dem Zuschauer: Stell' dir vor, wir erzählen dir jetzt eine Geschichte. Nun muß ich darauf achten, daß die Dinge, die wir zeigen, und die Worte, die wir benutzen, dieser Zeit damals nicht widersprechen, sonst steigt der Zuschauer aus der Übereinkunft aus.¹⁸⁸

Mijić erklärt die Vorgehensweise folgendermaßen: »[N]aturalistisch anmutende ›Geschichten‹ (Reitz' Erinnerungen an seine Kindheit sowie Erinnerungen der Bewohner der Hunsrückdörfer) und authentische Requisiten und Ausstattungsgegenstände [...] werden mit historischen [Elementen] kombiniert und durchgehend in einen distanzierenden selbstreflexiven Rahmen eingebettet.«¹⁸⁹ Dieser ermögliche eine Verfremdung bzw. den Hinweis auf die Konstruiertheit der historiographisch anmutenden Handlung ähnlich Brechts Theorie des *Epischen Theaters* und auf Seiten des Zuschauers die Zusammenführung des historischen und reflexiven Materials »zu einem neuen persönlichen *Heimat*-Ganzen.«¹⁹⁰ Mijićs Kritik läuft darauf hinaus, dass der durchschnittliche Zuschauer nicht über die kulturgeschichtliche oder

¹⁸⁴ Vgl. Zimmermann: Zwischen Medialität und Historizität. A.a.O., S. 17.

¹⁸⁵ Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 97.

¹⁸⁶ Peitz, Christiane: Erzählen, Erzählen, Erzählen. Ein Gespräch mit Edgar Reitz, dem Regisseur von »Die zweite Heimat«. Berlin: taz vom 11.02.1993. <https://taz.de/!1630806/> [Zul. gepr. am 16.03.2023]

¹⁸⁷ Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 97.

¹⁸⁸ Thieringer, Thomas: Wie's »Hermännche« aus Schabbach '68 nach Schwabing zieht. Interview mit Edgar Reitz, der mit dem ApO-Epos »Zweite Heimat« an den Erfolg seiner Hunsrück-Saga anknüpfen will. Frankfurt/M.: Frankfurter Rundschau 19.08.1992.

<https://heimat-fanpage.de/1992/08/19/wies-herrmaennsche-aus-schabbach-68-nach-schwabing-zieht/> [Zuletzt geprüft am 12.06.2023]

¹⁸⁹ Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 239.

¹⁹⁰ Ebd., S. 240.

filmwissenschaftliche Basis verfüge, dem unterstellten Anspruch gerecht zu werden.¹⁹¹ Mitfühlen kann er jedoch! »Woran wollen wir messen, ob das Bild, das unser Film entwirft, den tatsächlichen Verhältnissen der beschriebenen Zeit auch entspricht?« (H0, S. 236). Reitz ist durchaus selbstkritisch, wenn es um die Erzeugung von Realismus im Film geht. Im Gegensatz zum Adel, dessen Lebensalltag festgehalten wurde, hätten Hunsrücker Bauern keine Chroniken geschrieben. »In keinem Lehrbuch und in keiner Stilkunde kann man studieren, wie ein armer Handwerker sich im Hunsrück um 1840 gekleidet hat.« (H0, S. 252). Reitz baut deshalb seine Geschichten nicht auf Schriftquellen auf, er will nichts ›beweisen‹, sondern entwickelt *Heimat* anhand der eigenen, überprüfbaren Erfahrung und der anderer Hunsrücker, um diese Zeugnisse des Alltagslebens auf die historische Zeit zu projizieren. *Heimat* zeigt nicht, was durch Zeitzeugen oder Quellen überliefert wurde, blendet nicht einfach zurück in der Zeit, sondern versucht zu zeigen, wie sich eine Epoche in der kollektiven Erinnerung tradiert. Deshalb sind die Schauplätze in Reitz' Filmen auch keine bildschönen Sehnsuchtsorte, sondern argrarwirtschaftliche Landschaften,¹⁹² von denen aus sich eine Sehnsucht erst entwickelt, ohne dass die Landschaft dabei zu »einer heimatlichen Seelenlandschaft«¹⁹³ stilisiert oder verkitscht wird. Aus dem gleichen Grund kann in keinem der *Heimat*-Filme von einem Happy End die Rede sein: In H0 bleibt Jakob das erträumte Auswandern verwehrt, in H1 zerfällt die Großfamilie Simon immer weiter zu Einzelindividuen, H2 dekliniert die Vereinzelnung noch intensiver durch, am Ende ist Hermann ein einsamer Wanderer zwischen Liebe und Musik, H3 führt eine Gruppe von Menschen zu einer Art Ersatzfamilie zusammen, die jedoch nur so lange Bestand hat wie das zu bauende Haus nicht fertiggestellt ist.

Historizität wird im gesamten *Heimat*-Komplex durch Vorvergangenes oder durch gerade noch Erinnerbares (z.B. dt. Einheit), in H1 aber vor allem durch die Auseinandersetzung mit neu aufkommenden Medien evoziert. Wie Mijić schlüssig darlegt, gelingt es Reitz einerseits, Kommunikationsmedien und Medientechnik bzw. -entwicklung kritisch zu beleuchten, andererseits so in das Erzählkontinuum einzuarbeiten, dass das Element der dichten Beschreibung nicht durch Metakommentare gestört, sondern durch Kommentare von Figuren ironisch gespiegelt wird. Das geschieht vor allem in medialen Umbruchsituationen,¹⁹⁴ weshalb gerade diese in Erinnerung bleiben: wir erinnern uns eher an ›das erste Mal‹ mit einem neuen Medium als an den alltäglichen Umgang mit ihm: das erste Selfie, das erste Konzert, das erste Festival usw.

Diese Umbruchsituationen sind oftmals politisch motiviert oder haben politische Folgen. Die Erfindung der Dampfmaschine führt zur Industrialisierung, Radio und Film entwickeln sich zu mächtigen Propagandainstrumenten. Gerade weil *Heimat* (H1) in einer zeitlichen Nähe zur US-amerikanischen Serie *Holocaust* (1978/79) erscheint, muss sich das Filmepos mit der *Geschichte der Familie Weiss* vergleichen lassen. Beide Filme schildern die Entwicklung einer Familie, beide Projekte werden in einer Zeit lanciert, in der Debatten um die Aufarbeitung oder das endgültige Vergessen der nationalsozialistischen Gräueltaten sich verstärken und der Heimatbegriff sich im Umbruch befindet. Reitz sieht sich Vorwürfen des Revisionismus deutscher Geschichte ausgesetzt, man vermeint, eine Verharmlosung des Nazismus oder gar

¹⁹¹ Vgl. ebd.

¹⁹² Anders in H2, hier ist der Hauptschauplatz eine Villa, die gleichzeitig Rückzugs- und Begegnungsort ist als auch Ausgangspunkt neuer Fluchtbewegungen der Figuren.

¹⁹³ Zimmermann: Zwischen Medialität und Historizität. A.a.O., S. 29.

¹⁹⁴ Vgl. Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 16 f.

einen Vorschub des deutschen Opferdiskurses¹⁹⁵ wahrzunehmen. Gleichzeitig wird *Heimat* mit Oral History verglichen, bei der ›Geschichte von unten‹ erzählt wird, die jedoch blinde Flecken aufweist. Denn man vermisst eine deutliche Thematisierung des Naziterrors. Reitz verteidigt H1:

Es ist nicht wahr, [...] daß die Figuren dieser Familie Weiss ›subjektiv«, ›individuell« gezeichnet sind. [...] Die Figuren sind eindeutige Konstruktionen, Typisierungen, emotionale Pappkameraden. [...] Welch entsetzliche Gefühlsverwirrung, wenn so etwas ungenaues die Herzen rührt!¹⁹⁶

Er will sich die eigene Geschichte nicht aus den Händen nehmen lassen. In diesem Sinne stellt H1 implizit den Versuch dar, es ›besser‹ bzw. authentischer zu machen: »Wir müssen soviel wie irgend möglich Aufarbeitung von Erinnerung betreiben«, so Reitz,¹⁹⁷ der die jüngste Geschichte sinnlich erfahrbar machen will. »Der Unterschied, der zwischen einer wahren Szene und einer [...] auskalkulierten Szene à la *Holocaust* besteht, ist von ähnlicher Art, wie der Unterschied zwischen ›Erlebnis‹ und [davon losgelöstem] ›Urteil‹.«¹⁹⁸ Reitz spreche, so Egon Netenjakob »begeistert von den Künstlern, die, [...] unter dem Eindruck auch der Weltkriege, jede ganzheitliche Darstellung des Menschen als illusionär ablehnen, weil sie ›uns über die Tragödien hinwegtäuscht.«¹⁹⁹ Das Dunkel der schweigenden Kriegsgeneration sei bei Reitz aber überall vorhanden. »Geschichte findet in der ZWEITEN HEIMAT ständig statt, unpathetisch als Alltagsgeschichte.«²⁰⁰ Es sei fraglich, ob ein millionenfacher Massenmord überhaupt narrativisiert und in eine Story eingebunden werden könne, weshalb ein Film, der sich der ausschließlichen Perspektive der Dorfbewohner H1 verschrieben habe, nicht gleichzeitig ein Film aus der Perspektive der Opfer des Nationalsozialismus sein könne, so David Brückel.²⁰¹

4 Kategorien- und Methodenkatalog

Daniela Schlütz stellt für Serien mit Dorfthematik drei Qualitätsmerkmale fest: eine narrative Komplexität, eine realistische Fiktion sowie die Darstellung vielschichtiger Charaktere.²⁰² Dass Reitz in seinen Erzählungen auf eine realistische Darstellung nicht nur der Charaktere Wert legt, sondern auch auf eine getreue Rekonstruktion der Umgebung, in der sie agieren, wurde bereits erwähnt und folgend mit Beispielen belegt. Die genannten Merkmale sind Voraussetzungen der Authentizitätserzeugung nicht nur in

¹⁹⁵ Alina Tiews weist darauf hin, dass gerade im Schwange des deutschen Opferdiskurses »auch der Heimatfilm der 1950er-Jahre eine neue Blütezeit im westdeutschen Fernsehen ab 1980 erlebte« und nennt als Beispiel u.a. die Verfilmung von Siegfried Lenz' *Heimatmuseum* (1988). Tiews: *Fluchtpunkt Film*. A.a.O., S. 265 und S. 273.

¹⁹⁶ Reitz: *Liebe zum Kino*. A.a.O., S. 100-102. David Brückel erwähnt als Beleg für »*Holocaust* als Produkt der Kulturindustrie«, dass im US-amerikanischen Fernsehen die Serie zusätzlich von Werbeblöcken unterbrochen wurde. Vgl. Brückel: *Zurück in die Zukunft*. A.a.O., S. 120.

¹⁹⁷ Zit. nach Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 183. Rauh verteidigt Reitz, er habe es nicht bei einer Elegie auf eine untergegangene Deutschlandromantik belassen, sondern »auch ein Stück gut durchdachter Geschichtsschreibung vorgelegt«, referiert die gegen H1 vorgebrachten Kritiken und schließt Überlegungen an zur Geschlossenheit des Dorfes in traditionellen Heimatfilmen, während Schabbach (H1) dieses Muster konterkariere und das ins Dorf eindringende Fremde als geschlossenes System markiere. Vgl. ebd., S. 206 ff.

¹⁹⁸ Zit. nach Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 182.

¹⁹⁹ Netenjakob: *Es geht auch anders*. A.a.O., S. 123.

²⁰⁰ Ebd., S. 153 ff.

²⁰¹ Vgl. Brückel: *Zurück in die Zukunft*. A.a.O., S. 165 f. Eine ausführliche Detailanalyse der Täter-, Opfer- und Mitläuferthematik in H1 liefert Hartlieb. Vgl. Hartlieb, Gundolf: *In diesem Ozean von Erinnerung*. Edgar Reitz' Filmroman *Heimat* – ein Fernsehereignis und seine Kontexte. *Massenmedien und Kommunikation*, Muk 153/154. Siegen: Universität Siegen, Fachbereich 3 Sprach- u. Literaturwissenschaft 2004, S. 72 ff.

²⁰² Schlütz, Daniela: *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*. *Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie *The Sopranos*, *The Wire* oder *Breaking Bad**. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 100-122.

Dorfserien, sondern im Film generell und lassen sich in drei einander bedingende Kategorien gliedern. Diese sind

- die erzählerische Umsetzung,
- die technische Umsetzung sowie
- die filmische Umsetzung.

Die erzählerische Komponente bezieht sich u.a. auf die Rahmung, auf die Plausibilität der Handlung sowie auf die Anknüpfung an Fakten, bspw. die Tatsache, dass Fremde und Übergeordnete im 19. Jahrhundert nicht mit ›Sie‹ angesprochen werden, sondern mit ›Ihr‹.²⁰³ Die technische Umsetzung von Authentizität erfolgt über den äußeren Eindruck: In welcher Umgebung wird gefilmt, nähert sich die Kulisse dem an, was als Wohn- oder Lebensumgebung historisch belegt ist? So wie die Geschichtswissenschaften Quellen, Überreste und Spuren zu einem Gesamtbild vereinen, verbindet der Film Einzelimpressionen und erzeugt durch den Eindruck der Kontinuität ein Gefühl der Stimmigkeit. Requisiten, Szenenbild und Besetzung werden so als authentisch wahrgenommen.

Die filmische Herangehensweise wiederum bewegt sich zwischen Reenactment und Biographismus, also einer Ästhetik des erinnernden Nachvollzugs und eigenen biographisch belegten Erfahrungen. Reitz etabliert für seine Filme das ›Großvater-Prinzip‹. Dieser Großvater sei ein begabter Geschichtenerzähler gewesen, dessen Stories trotz gewisser Unwahrscheinlichkeiten bestimmten Prinzipien folgten:

1. Die Schauplätze mussten in der Realität vorhanden sein.
2. Auch die Protagonisten [...] erhoben den Anspruch, wirklich gelebt zu haben.
3. [Die] Einleitung konnte hundertfach variiert werden, [begann aber immer mit] ›Ihr kennt doch alle‹ [...] (HO, S. 196).

Das Erfolgsrezept der Geschichten beruhte also darauf, dass das Publikum an etwas anknüpfen konnte, das es kannte – durch eigene Anschauung oder vom Hörensagen, ein ›Beweisstück‹, das vorgezeigt wurde etc. »Von keinem Vorbild, weder aus der Literatur, noch aus der Filmgeschichte, habe ich so viel über das Erzählen gelernt, wie von meinem Großvater.« (HO, S. 196). Reitz folgt dem ›Großvater-Prinzip‹ auf der erzählerischen Ebene seiner Filme, in ihren technischen Voraussetzungen und der filmischen Gestaltung und hebt damit sein Oral History Projekt der *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* auf eine fiktionale Ebene. »Das Anzapfen des Erzählstroms ist wie der Blick ins [Lager-]Feuer«,²⁰⁴ referiert David Brückel das identitätsstiftende Gemeinschaftsgefühl.

4.1 Die erzählerische Umsetzung

Auf das entschleunigte Erzählen der *Heimat*-Reihe wurde bereits hingewiesen. Die Verlangsamung des Erzählflusses hat einen beabsichtigten Verlust dramaturgischer Kohärenz zur Folge.²⁰⁵ Es geht, so Egon Netenjakob, »darum, erinnerte Einzelheiten in leicht nachvollziehbare Situationen zurückzuverwandeln«. ²⁰⁶ Damit ist *Heimat* nicht die Entwicklung der Figuren abgesprochen, sie entwickeln sich aber für

²⁰³ Vgl. Hammen, Helma: Hunsrück Casting. Edgar Reitz' Film *Die andere Heimat* und ich. Ingelheim: Leinpfad Verlag 2015, S. 92.

²⁰⁴ Brückel: Zurück in die Zukunft. A.a.O., S. 9.

²⁰⁵ Gleichwohl wird unter den Zuschauern von H3 diskutiert, ob die Staffel zu hektisch geschnitten sei oder »ob nicht die unruhige Erzählweise einfach die hektische neue Zeit widerspiegeln soll, [...] unsere schnelllebige Gegenwart nur durch eine entsprechend unruhige Erzählweise überzeugend dargestellt werden kann«. heimat123.de, Hönemann/ Eigl: Dokumentation einer deutschen Mailinglist-Diskussion. A.a.O., S. 4.

²⁰⁶ Netenjakob: Es geht auch anders. A.a.O., S. 138.

den Rezipienten diskontinuierlich, weil Reitz nicht einer (Haupt-) Figur im Reifeprozess folgt, sondern zwischen den Protagonisten gleichberechtigt springt. Vieles geschieht wie im realen Leben beiläufig, verfolgbar aber bleiben thematische Reibungspunkte der Charaktere. Einerseits werden bspw. technische Neuerungen von den Figuren als Bereicherung des Dorflebens erfahren und als Möglichkeit propagiert, Anschluss an die moderne Welt zu bekommen – auf der anderen Seite führen Modernisierungsmaßnahmen die Figuren immer wieder in Konflikte bzw. von der Realität weg ins Träumen und Fantasieren. In *Die andere Heimat* etwa stellt für H0-Hauptfigur Jakob das Buch die wichtigste Quelle des Wissens dar, Bücher beflügeln seine Fantasie. »Das neue Wissen über ferne Völker hat meines Erachtens auch die Fantasie der Menschen angeregt«, sagt Reitz:

Eine romantisch-eskapistische Fantasie breitete sich aus, die sich in dieser Zeit auch in der großen Menge sogenannter ›Reiseliteratur‹ dokumentierte. Es gab von Abenteuergeist gesättigte Modeliteratur vor allem über spannende Erlebnisse in der Neuen Welt, zunächst in Nordamerika, später dann auch in Südamerika. [...] In Südamerika gingen die Uhren anders. Man musste dort noch der Wildnis standhalten und sich mit einer Urbevölkerung auseinandersetzen von solch vorzivilisatorischer Vitalität, wie man sie in Nordamerika vielleicht gar nicht mehr kannte. Südamerika war das abenteuerlichere Land. (H0, S. 201).

Das Brasilien, das Jakob sich vorstellt, ist ein Ideal, das wenig mit der Wirklichkeit zu tun hat. Das erfährt er durch einen Brief seines Bruders. Reitz deutet aber bereits in den ganzen Film durchziehenden ikonischen Bildern der Auswanderertrucks, die über die sanften Hundsrüden buckeln, die Beschwerlichkeit des Unternehmens an.²⁰⁷ Bei den um 1840 massenhaft aus Deutschland Auswandernden handelt es sich vornehmlich um junge Menschen, die vor allem auch körperlich in der Lage sind, in Brasilien einen Neuanfang zu wagen. Reitz betont, dass früher wie heute Migrationsbewegungen mit Informationsverbreitung und Bildung zusammenhängen. Er sieht einen wichtigen Grund der »Auswanderungs-Epidemie« (H0, S. 201) darin, dass die im Vormärz vor Hunger und staatlicher Repression Flüchtenden zur ersten Generation der Landbevölkerung gehören, die in der Schule Lesen und Schreiben gelernt hat.²⁰⁸ Die Alphabetisierung bringt eine erweiterte Kenntnis von Geographie und Politik mit sich sowie den Gedanken, »dass jeder Mensch Anspruch auf sein eigenes Lebensglück hat.« Das regt nach Reitz' Fantasien und Sehnsüchte an (H0, DVD-Booklet, S. 9). Er zeigt hier also nicht nur, was passiert, sondern nebenbei auch, wodurch es angestoßen wird: Bildung erzeugt die Fähigkeit, Wissen in die Tat umzusetzen, äußere Umstände liefern den Mut, den es dazu braucht.

Eines der prägnantesten Beispiele dafür, wie Reitz seinen Zuschauer an den Film bindet und ihn ›dicht teilnehmen‹ lässt, sind die Intros zu den H1-Episoden. Hier etabliert er einen Off-Erzähler, der jeden Film zyklisch einleitet bzw. das bisherige Geschehen zusammenfasst, in vielen Szenen stellvertretend für den Zuschauer auch als Figur im On anwesend ist und in der letzten Folge zugleich mit der Hauptfigur stirbt. Glasisch-Karl erinnert sich sozusagen gemeinsam mit dem Beobachter an die vergangenen Ereignisse, indem er Fotoschnappschüsse vor das Kamera- respektive Zuschauerauge hält. Bereits der fotografische Vorgang war ein selektiver. Der Rezipient erfährt erst jetzt, dass er nicht nur Teil des ›gemeinsamen‹ Erinnerns ist, sondern über zehn Episoden hinweg auch Teil einer Beerdigungsfeier war, bei der übli-

²⁰⁷ Das Motiv ist eine deutliche Referenz an die Flüchtlingstrucks in Nachkriegsfilmen, denen Alina Tiews eine hohe Integrationskraft im kollektiven Bewusstsein der jungen Bundesrepublik zuspricht. Zunächst als Gegenwartsfilme konzipiert, werden in den 1960er und 1970er Jahren Geschichten von Flucht und Vertreibung mehr und mehr als Historienfilme arrangiert, was nach Tiews einen Übergang vom kommunikativen ins kollektive Gedächtnis markiert. Vgl. Tiews: *Fluchtpunkt Film*. A.a.O., S. 15, S. 180 und S. 324. Bemerkenswert sei, dass viele dieser Historienfilme als Familiengeschichte konzipiert seien, so Tiews. Vgl. ebd., S. 323.

²⁰⁸ 1836 erscheint die erste Ausgabe des *Echtermeyer*: Bildung in verschiedenen, sich diversifizierenden Fächern wird nun durch Literatur unterstützt.

cherweise Trauernde in Erinnerungen schwelgen. Mehr noch: Als Supplement zu H1 veröffentlicht Reitz ein Buch mit Filmstills, das wie ein Familienalbum gestaltet und beschriftet ist.²⁰⁹ Der Zuschauer hält einen realen Gegenstand der fiktiven Welt in der Hand.

Die Erzählzeit ist also der Nachmittag von Marias Beerdigung, der in einen Abend auf der Dorfkirmes übergeht. Dieser Rahmen bildet einen krassen Gegensatz zur erzählten Zeit, die einen Großteil von Marias Leben abbildet.²¹⁰ Reitz nutzt somit eine starke konventionelle narrative Instanz, um eines der vorrangigen Genreziele zu gewährleisten: die Plausibilisierung des Gezeigten anhand von scheinbar neutralen Fotografien, welche die Erinnerungen und Gespräche in Gang setzen bzw. miteinander verbinden. Das Prinzip des Albums ist dem Zuschauer aus eigener Erfahrung bekannt, er kann daran anknüpfen. Mijić warnt jedoch davor, »Augen und Ohren zu öffnen und nicht einem vereinfachenden Filmrealismus auf den Leim zu gehen«,²¹¹ sondern die »Beweisstücke« kritisch zu hinterfragen. Bei der Beerdigung zeigt Glasisch nämlich seine eigene Version der Geschichte anhand der Bilder, die er aus dem Album herauslöst und in jeder Episode neu arrangiert. Diese Vorgehensweise unterminiert das realistische Erzählen, zudem zeigt Glasisch auch Bilder von Situationen, bei denen kein Fotograf hätte anwesend sein können. Mijić weist auf die Konflikte hin, die sich aus der Doppelfunktion des Glasisch ergeben, der eben nicht wie ein klassischer auktorialer Erzähler im Off bleibt.²¹² Gleichzeitig entstehe gerade durch den fortwährenden Funktionswechsel der Figur eine magische Wirkung: die durchlässige Grenzziehung verursache eine »Überhang-Spannung«.²¹³ Mijić benennt die Durchlässigkeit zwischen den narrativen Ebenen zwar als Charakteristikum des Neuen Deutschen Films (z.B. bei Fassbinder, Wenders oder Kluge),²¹⁴ konzentriert sich aber mehr auf den Konflikt, den sie erzeugt²¹⁵ als auf das, was die »Überhang-Spannung« bewirkt, nämlich meines Erachtens durch das *Hinausragen* des Off-Erzählers aus der Handlung ein *Hineintragen* des Zuschauers in den Film. Die Grenze zwischen Film- und Zuschauerrealität wird fluide. Denn einerseits demonstriert Reitz durch die Fülle (und oft auch das Unspezifische²¹⁶) der Chronikbilder den Realitätsanspruch seines Films. Zusätzlich wird dieser Anspruch gerade dadurch beglaubigt, dass Glasisch nicht *alles* präsentiert, sondern das über die erzählte Zeit anwachsende Material aus dem auf dem Tisch lose verstreuten Haufen *auswählt* – und zwar in jedem Vorspann anders gewichtet, bis in H1/F10 über eine Länge von zwei Minuten nur noch Bilder der Hauptfigur Maria in verschiedenen Altersstufen aneinandergereiht werden: »Joa, die Maria ... Sie war immer so ebbes wie e Kalenner in unse-

²⁰⁹ Reitz, Edgar: *Heimat. Eine Chronik in Bildern*. München, Luzern: C. J. Bucher, 1985. Trotz des Untertitels werden die Fotografien nicht chronologisch, sondern thematisch präsentiert, entweder nach Personen (*Die Söhne*) oder Anlässen (*Feste feiern*). Das erste Bild im Buch ist das letzte der Hauptfigur: Der Sarg der Maria, stehengelassen auf der überregneten Dorfstraße, während die Trauergemeinde sich vor dem Wolkenbruch ins Haus zurückgezogen hat.

²¹⁰ 1919 bis 1982 (Film) bzw. 1919 bis 1980 (Filmbuch). Die variierende Endzeit erklärt sich durch eine Umstrukturierung während der Dreharbeiten: »So erhielt der Film 11 Teile, statt der 10 Teile, die das Drehbuch noch vorsah. [...] Eine Besonderheit des Films, die wir im Drehbuch noch nicht vorgesehen hatten, ist die Figur des Glasisch-Karl als »Chronist« des Dorfes [...] und Kommentator [...] Dieser Erzähl-Strang konnte ebenfalls erst entstehen, als es die Bilder gab« (H1, S. 7).

²¹¹ Mijić: *Evolution der Kommunikationsmedien*. A.a.O., S. 66. Mijić zeigt »Anschlussfehler« auf zwischen dem Fotografieren in H1 und den angeblich daraus entstehenden Fotos auf, unterstellt Reitz aber nicht Nachlässigkeit, sondern Motivation, den Zuschauer zur Reflexion anzuregen.

²¹² Vgl. ebd., S. 80 und S. 88.

²¹³ Vgl. ebd., S. 81.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 84.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 98.

²¹⁶ Teilweise werden Fotos auf denen nichts Bedeutendes zu sehen ist von den Figuren mit dem Gestus eines »Genau hier ist es *kurz vorher* geschehen« vorgezeigt. Vgl. bspw. H0/T1, 0:30: »Die Abkürzung hat Napoleon schon kennengelernt!«

rer Familie. Unser lebendes Jahrhundert, wie ich se immer genannt han« (H1/F10, 2:30). Im letzten Film, dessen Handlung endgültig in der Gegenwart angelangt ist, zeigt Glasisch wegen der Fülle der bereits erzählten und nicht mehr in aller Kürze wiederholbaren Geschichte(n) nur noch den Stammbaum²¹⁷ der Familie Simon. Das erste Bild, das wir nach der Zusammenfassung sehen, ist die in der ›guten Stube‹ aufgebahrte, tote Hauptfigur (H1/F11, 3:50).

Wenn die Rolle der Margarete als Mutter der beiden H0-Hauptfiguren mit der älter gewordenen Marita Breuer besetzt wird, die mehr als dreißig Jahre zuvor in H1 bereits die Mutter gespielt hatte, ist das nicht nur eine strukturelle Selbstreferenz, sondern es handelt sich hier um einen Metaverweis, der den Zuschauer *sehen* lässt, dass die Erzählstränge von H0 und H1 eng zusammengehören: Die Margarete aus H0 ist eine Vorfahrin der Maria aus H1, die ausgelassene, nicht erzählte Zeit zwischen beiden Figuren beträgt knapp mehr als ein Lebensalter (1843-1900/1919). Ähnlich gelagert ist der Kommentar, den Reitz erzeugt, wenn er als alter Bauer einen Cameoauftritt im eigenen Film hat: Der Regisseur erzählt nicht nur die Geschichte, er ist ein Teil von ihr, ähnlich dem Autorenfilmer Werner Herzog, der in der gleichen H0-Szene den Landvermesser Humboldt spielt, den man aus den Geschichtsbüchern kennt, der hier aber nicht die abstrakten Ergebnisse seiner Reisen präsentiert, sondern einer einfachen, Dialekt sprechenden Landperson begegnet (Vgl. Making Of 1:27:40). Reitz sagt damit: der Filmemacher wie der Entdecker sind Bauern ›wie du und ich‹.²¹⁸

Plausibilität darf aber selbstverständlich nicht mit wissenschaftlicher Überprüfbarkeit verwechselt werden. Es geht nicht darum, ob Humboldt wirklich im Jahr 1843 durch den Hunsrück gereist ist und die Gegend vermessen hat, sondern darum, dass er auf seinen Reisen durch ähnliche Regionen gekommen ist, für die Schabbach beispielhaft steht: Die Vermessung der Welt²¹⁹ gilt ebenso strukturschwachen heimischen Gebieten, die jeder kennt, die uns Heutigen aber durch die kulturelle, technische und wirtschaftliche Entwicklung so fremd geworden ist wie den Hunsrückern die exotischen überseeischen Gefilde, die Humboldt bereiste. Als plausibel kann auch gelten, dass Jakobs Sehnsucht, aus alten Strukturen auszubrechen, unterstützt wird durch Bücher, die er in die Hand bekommt. Reitz gibt der Figur dabei nicht irgendein Buch zu lesen, sondern *Wanderungen durch den Tierkreis* des Vormärz-Schriftstellers Ludolf Wienbarg, der wegen seiner politischen Ansichten ins Exil fliehen musste. Das Spannungsverhältnis, in dem Jakob sich befindet, ist jenes zwischen dem heimatlichen Erfahrungsraum und einer Erwartungshaltung, die von der Lektüre genährt und von der im Hunsrück bereits sichtbaren Auswanderungsbewegung verstärkt wird.

²¹⁷ Dieser Stammbaum wird auch außerhalb des Films in verschiedenen *Heimat*-Veröffentlichungen (Bücher/DVDs) abgedruckt. In sämtlichen Film-Textbüchern zu H0-H3 finden sich überdies im Anhang Portraits und Namen der Darsteller (meist in Rollenkostümen) inkl. einer knappen Rollencharakterisierung, etwa: »Johann Simon. *Ein Dorfschmied und Bauer wie schon alle seine Vorfahren. Geprägt von der Härte des Lebens glaubt er dennoch an ein Wunder, das eines Tages alle Not behebt. In diesem Punkt dem Sohn Jakob ähnlicher, als er es wahrhaben möchte.* / Rüdiger Kiese. Amateurschauspieler, Schmied« (H0, S.272).

²¹⁸ Andere Selbstbezüge sind versteckter, jedoch zahlreich. In H1 sieht man bspw. die Hände des Regisseurs, wenn der Uhrmacher Kröber ans Werk geht; Reitz stammt aus einer Uhrmacherfamilie. In H0 spielt der Sohn des Kröber-Schauspielers einen Vorfahren der H1-Figur (Vgl. Hammen: Hunsrück Casting. A.a.O., S. 80). Die Namen Kröber und Simon verwendet Reitz bereits in *Die Reise nach Wien* 1973, legt damit also eine Art Erinnerungsspur. Auch Salome Kammer, Hauptdarstellerin in H2, übernimmt als Chorleiterin in H0 eine Nebenrolle (Vgl. ebd., S. 86). Auf dem Filmfriedhof in H0 ist ein Grabstein für Anton Gerg zu sehen, den Szenenbildner, der während der Dreharbeiten verstarb (Vgl. ebd., S. 8 sowie H0/T2, 0:27). Karl August Dahl, eine Ikone der Friedensbewegung der 1980er Jahre spielt sich in H3 selbst usw.

²¹⁹ Hier drängt sich nicht grundlos eine Gedankenbrücke zu Daniel Kehlmanns Doppelbiographie von Humboldt und Carl Friedrich Gauß auf.

Die Unterscheidung zwischen Plausibilität und Überprüfbarkeit ermöglicht es Reitz dann auch, im Schwarzweißfilm einzelne Objekte farbig zu definieren (Einzelheiten in Kap. 4.3) oder filmische Epiphanien zu generieren, also durch die Oberfläche der Erzählung etwas Geistiges durchscheinen zu lassen, bspw., dass »Jakob, wenn er sich im Lesen verliert, auch die Schwerkraft verliert« (H0, S. 224) oder bei der Heimkehr Pauls in H1 ein toter Kriegskamerad erscheint und mit Paul spricht (H1/F1, 15:20).

Ein weiteres wichtiges erzählerisches Element ist die Spiegelung der Filmbilder. Sie löst Erinnerungen beim Zuschauer als auch bei den Figuren aus, gleichzeitig wird dem Rezipienten durch dieses Mittel die Künstlichkeit des filmischen Produkts bewusst gemacht. Innerfilmisch zeigt sich das an konkreten Spiegel-Motiven, etwa wenn in H2 Hermann von seinem eigenen Spiegelbild »verfolgt« wird und »[i]mmer, wenn er vor der Wahl zwischen Musik und Liebe steht« (H0, S. 224), das Spiegelbild auftaucht. Wenn jedoch bestimmte Motive nicht nur innerhalb einer Staffel wiederkehren, sondern über das gesamte *Heimat*-Werk hinweg, entwickeln sie eine emblematische Kraft, die nicht nur ästhetische Wirkung entfaltet, sondern auch das Wiedererkennen der Figur beim Rezipienten gestattet: Man hat Hermann schon einmal auf diesem bestimmten Feldweg gesehen, damals war er ein Jugendlicher (H1), heute ein vom Leben gezeichneter Mann (H3). Der Zuschauer denkt an einer solchen Stelle nicht ›das war am Ende der letzten Staffel‹, sondern ›das war vor dreißig Jahren‹ und bezieht das Filmmotiv damit auf seine eigene Lebenszeit. »Wir profitierten davon, dass« die aus vorherigen Staffeln wiedereingesetzten »Darsteller in der Zwischenzeit älter geworden sind und damit ganze Zeit- und Lebensbilder darstellen« (H3, S. 9), der Rezipientenerinnerung durch ihre frühere Erscheinung in der gleichen Rolle also Vorschub leisten. Auf einer Metaebene ließe sich dem Regisseur allerdings damit vorwerfen, Geschichte in *Heimat* stehe still bzw. der Reitz'sche Geschichtsbegriff sei rückwärtsgewandt. Wiederholungen und Selbstbezüge sind meines Erachtens jedoch ein Resultat der energischen Absage des Autorenfilmers an das historische Sinnprinzip, das sich im Mainstreamkino und in romantisierenden Heimatfilmen bzw. –serien manifestiert, sie werden nie exakt, sondern stets mit kleinen Abweichungen gesetzt.²²⁰

Ähnlich der weiter oben erklärten Selbstbezüge sind die motivischen Spiegelungen zahlreich. Zwei Beispiele: Humboldt als Landvermesser in H0 hat einen Vorläufer in den Ingenieuren Wohlleben und Pieritz beim Bau der ›Hunsrückhöhenstraße‹ (H1); sowohl Gustav als Sohn des Dorfschmieds wie auch Paul kommen in den Anfangssequenzen von H0 und H1 aus dem Militärdienst nach Hause und gehen jeweils als erstes zur Schmiede des Vaters, bevor sie die heimische Schwelle übertreten und im Elternhaus »am Kopfende des großen Tisches [den] Kopf gegen den Stützbalken [gelehnt], der unmittelbar hinter seinem Stuhl die Zimmerdecke trägt«, (H0, S. 21) noch ganz unfähig, dem Dorftratsch zu folgen, einnicken (Vgl. H1, S. 30). Diese jeweils etwas längeren Eingangssequenzen stellen dem Zuschauer in beiden Filmen nicht nur die wichtigsten Figuren komprimiert vor,²²¹ sondern resümieren über die Familienerzählungen, die in der Szene vorgelesene Tageszeitung sowie über den Dorftratsch die historische Einordnung der Handlung. Das Leben der Familie Simon ist aber nicht eingebettet in rahmende Großereignisse (z.B. der Erste Weltkrieg), sondern verknüpft mit den Ereignissen, die andere Dorfbewohner betreffen:

²²⁰ Wie sensibel dann Zuschauer auf Anschluss- und Zeitfehler innerhalb, aber auch zwischen zwei Staffeln reagieren, zeigt die auf heimat123.de festgehaltene Diskussion. Vgl. heimat123.de, Hönemann/ Eigl: Dokumentation einer deutschen Mailinglist-Diskussion. A.a.O., S. 13 f.

²²¹ Dollner weist darauf hin, dass der aus dem Krieg heimkehrende Sohn nicht einmal namentlich begrüßt wird, sondern Identität bzw. die Re-Integration in die Familie über die Tätigkeit (des Mitarbeitens) geschieht. Der Sohn vervollständigt die Ordnung der Schmiede. Vgl. Dollner: Sehnsucht nach Selbstentbindung. A.a.O., S. 35 f. Wer nichts ›tut‹, sondern nur liest, träumt, Musik macht oder Radio hört, hat keine Heimat mehr, sondern entwickelt Fernweh.

»Der Wiegand hat seit 14 Tag ein Motorrad« und die zu reparierende Egge »ist vom Legrand. Dem sein Helmut ist am Wechselbogen gefallen.« (H1, S. 26 f.).

Reitz arbeitet intensiv über die Backstory der Figuren, er erzählt den Darstellern mehr oder weniger spontan am Drehort Geschichten aus ihrem Rollenleben, also aus ›ihrer‹ Vergangenheit: »Schau, das ist die Stube, in der du geboren wurdest. Das ist das Zimmer, in dem dein Kind stirbt [...] Das ist der Weg, den du immer gehst, wenn du Deinem [!] Vater entkommen willst.« (H0, S. 210). Die Schauspieler wachsen sozusagen in ihre Rolle hinein. »Wir versuchten so tief in die fiktiven Biografien einzudringen, dass man am Ende die Figuren besser zu kennen glaubte als nahestehende Freunde [...] Deshalb studierten wir die Geschichte der Dinge: Welche Vergangenheit könnte zum Beispiel das Kleidungsstück haben, das einer trägt?« (H0, S. 208). Setzt sich die Schauspielerin damit auseinander, »begegnet sie ihrer eigenen Vorgeschichte, die nicht im Drehbuch steht« (H0, S. 208), die aber Erinnerungen auslöst und den Ausdruck authentisch macht. Diese durchaus aufwändige Vorgehensweise stellt einen krassen Kontrast zum typisierten Handlungsspektrum klassischer Heimatfilme und neuerer Berg- und Dorfserien dar. Reitz geht noch weiter: Die Schauspieler tragen der Zeit entsprechende Unterwäsche,²²² die man zwar im Film nicht oder selten sieht, die sich aber auf die Bewegungsfreiheit auswirkt.

Sponsel betont ähnlich wie Reitz, dass im besten Fall die wiedergegebenen Ereignisse »Personen nicht nur präsentieren« sollen wie im Historienfilm, »sondern mit diesen identisch sein.«²²³ Diese dem Dokumentarfilm nahe Haltung verbinde über das Mittel der Narration Journalismus bzw. historisch-politischen Bericht und Fiktion.²²⁴ Es entsteht eine zusammenhängende Geschichte, deren Ziel nicht die kunstvolle Verdichtung des Moments ist, sondern dessen kollektive Wahrnehmung. Sponsel unterstellt für Dokumentarfilme sogar eine Notwendigkeit, Strategien beider Genres (Fiktion/ Non-Fiktion) zu verbinden, um »ihre Erzählung zur Wirklichkeitsrepräsentation tauglich zu machen.«²²⁵ Andererseits sei Authentizität kein unerwartetes »Evidenzerlebnis«, weshalb man innerhalb eines Films »nicht zwischen fiktional und nichtfiktional unterscheiden«²²⁶ müsse. Auch Lorenz Engell betont: »Dokumentationskraft und Fiktionskraft des Films gründen auf denselben Faktoren. Der Film vermag wie kaum ein anderes Medium das Fingierte als Dokument auszugeben und in jedem Dokument das Moment des Fiktiven freizulegen.«²²⁷ Mit anderen Worten: Authentizität entsteht nicht durch Trennung, sondern durch Mischung der Werte.²²⁸ Die Qualität des Films ist es, »Konstruktionsanweisungen, Anleitungen und Beispiele für den Umgang mit dem, was sie (re-)präsentieren«²²⁹ zu geben. Hier setzt sich der oben erklärte Entfaltungsprozess von Wahrnehmungsweise und Interpretation in Gang. Was als ›real‹ oder authentisch gelesen wird, beruht auf einer Verschmelzung des dokumentarisch-historischen Blicks mit dem der Interpretation.

²²² »Die Stoffe, aus denen Kostüme genäht wurden, stammten tatsächlich aus der Zeit der Handlung.« (H0, S. 252).

²²³ Sponsel: Der schöne Schein des Wirklichen. A.a.O., S. 8.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Ebd., S. 9.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Engell: Teil und Spur der Bewegung. A.a.O., S. 15. Sowohl Engell als auch Sponsel sprechen zwar zunächst dezidiert über *Dokumentarfilme*, verallgemeinern aber dann ohne weitere Unterscheidung auf ›Film‹, was m.E. für eine gleichermaßen bestehende Gültigkeit in beiden Gattungen (Spielfilm/Dokumentation) spricht.

²²⁸ Als prägnantes Beispiel nennt Engell die Arbeiten Heinrich Breloers (›Dokudramen‹), in der »Fiktion und Dokumentation unmittelbar nebeneinander eingesetzt werden«. Engell: Teil und Spur der Bewegung. A.a.O., S. 17.

²²⁹ Ebd.

Auf die Episodenhaftigkeit der *Heimat*-Epen wurde bereits hingewiesen. Die Abgeschlossenheit jeder H1- oder H2-Episode vermeidet Cliffhanger-Effekte zugunsten eines entschleunigten Erzähltempo, gleichwohl kann die jeweils nächste Folge an die vorhergehende durch eine übergeordnete Narration anschließen. Mijić erinnert daran, dass viele Episoden mit einer Art Schlussbild oder Standfoto enden und dieses sich »mit dem allgemeinen historischen Wissen des Zuschauers«²³⁰ verknüpfe: Im Film bleibt die (historische) Zeit für einen Moment stehen, der Zuschauer weiß jedoch bereits, wie die Vergangenheit sich weiterentwickelt hat. Gerade durch diese Gegenläufigkeit stellt sich eine engere Bindung des Rezipienten an das Erzählte her. Da die Standfotos selbst keine Handlung besitzen, bestehe ihre Hauptfunktion neben dem produktionstechnischen Mittel, einfach und wirkungsvoll zeitliche oder räumliche Sprünge in der Diegese zu ermöglichen²³¹ »darin [...], dem Zuschauer einen Ort der Erinnerung« auch zur Rückbesinnung auf die eigene Vergangenheit »zur Verfügung zu stellen« sowie »das Bewusstsein des Vergehens von Zeit [zu] erwecken.«²³² Im Hinblick auf Erinnerung als Ort ist hierbei weniger an Pierre Noras Denkmal-Topographie als vielmehr an seine Überlegungen zu immateriellen ›lieux de mémoire‹ zu denken. Film kann eine Wirkung erzielen wie Panoramagemälde im 18. und 19. Jahrhundert. Die Standfotos in *Heimat* sind zunächst banal, es ist nichts Besonderes auf ihnen zu sehen, gerade diese Banalität verweist aber auf das Zukünftige. Wer die folgende Episode sieht und ›erlebt‹ wie eine Figur stirbt, erinnert sich an die Fotografie und empfindet Mitleiden, er weiß: als das Foto gemacht wurde, war noch alles in Ordnung. Der Rezipient lernt: »Der Fotografiecharakter der [Schluss-]Einstellung[en] bezeugt, dass [die Figur] bereits zur Vergangenheit – zum Fotoalbum – gehört.«²³³

4.2 Die technische Umsetzung

Die Figuren sollen ›Charakter‹ im Sinne einer Backstory haben, aber auch die Umgebung, in der sie handeln, soll mehr als nur Hintergrund sein: »Ein Haus hat seine eigene Geschichte« (H3, S. 629). Besonders auf das zunächst als reine Filmkulisse gedachte ›Günderode-Haus‹ in H3 trifft dies zu. Nicht nur ist es »für Hermann und Clarissa eine gemeinsame Adresse, [...] die ihnen eine amtliche Identität [sic!] gibt« (H3, S. 629), d.h. den verzweifelt sich nachjagenden Liebenden aus H2 einen Ruhepunkt verschafft und mit Weiterbestehen des Hauses nach Drehschluss ›beweist‹, dass es die beiden ›wirklich‹ gegeben hat. Auf der H3 vorbereitenden Suche nach einer Kulisse stößt Reitz auf ein biographisches Detail der Dichterin Caroline von Günderode, das sich parallelschalten lässt zu den Filmfiguren. Reitz behauptet, Günderode habe sich an jenem Ort mit ihrem Geliebten getroffen, der nun von Hermann und Clarissa genutzt werde. »Und wie das bei Legenden so ist: Einmal in die Welt gesetzt, sind sie hartnäckig und unausrottbar« (H3, S. 629).

Heimat 3 erzählt, wie die Figuren das verfallene Waldhaus renovieren. Der dafür verwendete Fachwerkbau stammt aus einem Freilichtmuseum, wird an den Drehort versetzt und für den Dreh zunächst so hergerichtet, dass er »wie nach 50 Jahren Leerstand« (H3, S. 635) aussieht. Bald thront er »hoch über den Weinbergen als neues Wahrzeichen der Stadt. Eine Fiktion, eine Dichtung wird Wahrheit« (H3, S. 634) im doppelten Sinn: Die Filmkulisse wird als bisher unentdeckter historischer Ort wahrgenommen: Reitz findet sich »in einer Gruppe von Wochenendausflüglern und Wanderern wieder, die bei unserem

²³⁰ Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 68.

²³¹ Vgl. ebd., S. 86 [nicht 68!].

²³² Ebd., S. 69. Mijić weist in diesem Zusammenhang auf Roland Barthes' *punctum*- bzw. *noema*-Begriff hin, die irritierende, sinngebende Qualität einer Fotografie.

²³³ Ebd., S. 70.

›Günderode-Haus‹ Rast machten und sich fragten, warum die romantische Ruine nicht in ihren Wanderkarten verzeichnet war.« (H3, S. 635). Der Film schafft eine Wirklichkeit – und damit auch Erinnerungen an diese Wirklichkeit.²³⁴ Es gelingt nicht mehr, die Günderode-Legende zu widerrufen, man hält das Filmhaus für einen authentischen Bestandteil des Rheinstädtchens Oberwesel. Die Legende verselbständigt sich und produziert ihrerseits »viele Geschichten [...]. Keine davon ist die Geschichte unseres Films.« (H3, S. 637).

Diese Erfahrung lässt Reitz den Mut gewinnen, in seinem nächsten Film, *Die andere Heimat*, ähnlich vorzugehen und Kulissen nicht im Studio, sondern in einer gewachsenen Umgebung zu (re-)konstruieren, d.h. in dem Fall: das fiktive Schabbach von 1840 nahezu komplett nachzubauen. Vorbild mag zudem wie oben bereits angerissen, Hanekes Film *Das weiße Band* vier Jahre vor Entstehung von H0 gewesen sein. Reitz will vermeiden, sein Dorf im Studio beliebig anordnen zu können und es dadurch künstlich wirken zu lassen (zu gerade Wege, Bauten nach Plan statt nach gewachsener Notwendigkeit). Auch Florian Henckel von Donnersmarck hatte sich für seinen Film *Das Leben der Anderen* (2006) Genauigkeit in der Verwendung von Kulissen und Requisiten vorgenommen: »Wir sind durch ganz Berlin getourt und haben uns jede einzelne Strasse angeschaut, um zu sehen, wo etwas noch genauso wie damals aussah [und] dass wir bei den ganzen Stasi-Techniken, die wir dort verwenden, auch mit Originalgeräten arbeiten. [...] Es war tatsächlich alles echt, und ich glaub' auch, dass sich über diese kleinen Details ein Authentizitätsgefühl vermittelt, das wir sonst nur schwer hätten zeigen können.«²³⁵

Gerade weil Reitz aber nicht Technikgeschichte an sich vorführen will, sondern wie sich technischer Fortschritt auf die Menschen im Dorf auswirkt, ist ihm wichtig, genau jene Feldfrüchte zu zeigen, die es tatsächlich im Jahr 1840 gab, und nicht solche, die erst später standardisiert wurden. Deshalb kommen keine runden Kartoffeln auf den Tisch, sondern verschrumpelte Biokartoffeln (Vgl. Making Of 1:05:45). Bereits bei den Vorbereitungen zu H0 ging es »um Ackerland, auf dem alte Getreide- oder Kartoffelsorten so angebaut werden sollten wie früher, also auch um das Saatgut für diese Sorten.«²³⁶ Die Dinge, mit denen die Schauspieler hantieren, sollen »nicht wie Requisiten aussehen. Es muss alles glaubwürdig sein.« (Making Of 27:55). So geht ein Darsteller auch für eine gewisse Zeit bei einem Schmied in die Lehre. »Mit dem alten Ding sind zwar die Handlungen nicht präsent, in die es damals involviert war, aber seine Machart legt möglicherweise immer noch fest, wie es zu handhaben ist«,²³⁷ bestätigt Jörg van Norden die Überlieferungsqualität von Überresten. Aus dem gleichen Grund, nämlich Nähe zum Gegenstand herzustellen, lernen die Mitwirkenden, falls sie ihn nicht schon beherrschen, Hunsrücker Dialekt.²³⁸ In H2, dessen Handlung zum großen Teil in der Münchener Musikhochschule und deren Umfeld statt hat, werden sämtliche diegetisch wichtigen Musiken tatsächlich von den Schauspielern erzeugt. Nicht nur die Darsteller der Hauptfiguren (Hermann, Clarissa) haben eine musikalische Ausbildung absolviert,

²³⁴ Bereits H1 hatte eine Art *Schabbach*-Tourismus ausgelöst, Nachfahren aus dem Hunsrück Stammender angezogen und damit die Glaubhaftigkeit des Films untermauert. Vgl. Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 200.

²³⁵ Henckel v. Donnersmarck, Florian: *Das Leben der Anderen*. DVD. München: Leonine Studios 2006, zit. nach: Pioch: *Recherche beim Spielfilm*. A.a.O., S. 36. An die Filmveröffentlichung 2005 schließen sich verschiedene Authentizitätsdebatten an, die sich u.a. daran entzündeten, dass der Regisseur sich um Faktentreue bemüht, ohne zu berücksichtigen, zu welcher Zeit welche (Verhör)Methoden tatsächlich angewandt wurden, bzw. dass der Film eine Stigmatisierung von DDR-Durchschnittsbürgern zugunsten einer Täter-Opfer-Dichotomie vornimmt.

²³⁶ Hammen: *Hunsrück Casting*. A.a.O., S. 14.

²³⁷ Norden: *Verlust der Vergangenheit*. A.a.O., S. 11.

²³⁸ »Eine bewährte Methode bestand darin, die jungen Schauspieler in einheimische Familien einzuquartieren [in denen] nur Dialekt gesprochen wird.« (H0, S. 210). Rollen in lokalem Dialekt zu besetzen hat eine lange Tradition von Viscontis *La Terra trema* 1948 (Sizilianisch statt Hochitalienisch) bis hin zu Serien wie *The Wire* 2002-2008 (Baltimore-Mundart und Milieu-Jargons).

sondern auch viele der Nebendarsteller. »Die Schauspieler simulieren nicht, sie spielen die Instrumente tatsächlich«, stellt Christiane Peitz fest, und Reitz entgegnet:

Brecht hat gesagt: Arbeitsvorgänge kann man nicht spielen. [...] Ich halte das auch beim Film für elementar. Wenn ein Schauspieler einen Nagel einschlägt und der kann das nicht, werde ich wahnsinnig. [...] Es ist eine Frechheit, wenn einer [...] so tut, als könne er Klavier und Geige spielen. Als ob mit ein bißchen Mimik auszudrücken wäre, was dabei vor sich geht. [Ein Stück] wirklich zu spielen und dabei noch einen Dialog zu führen, erfordert nicht nur höchste Konzentration, sondern dabei entsteht auch etwas, was jenseits aller Kontrollmöglichkeiten liegt.²³⁹

Auf der erzählerischen Ebene vermeidet Reitz damit, dass Dialoge evtl. klischeehaft, zu ›clean‹ oder wegen ihrer Einfachheit zu oberflächlich wirken. Was für Gegenstände und Kulissen gilt, gilt auch für den Text. Das Vorgehen führt zu einer »Sichtbarmachung der Grammatik der modernen Zeit – [nämlich] des Mechanismus der medialen Repräsentation«, wie Goran Mijić reflektiert. Ohne dieses Changieren zwischen Fakt und Fiktion bestünde die Gefahr, unechte Charaktere oder »ein verzerrtes, utopisches Bild von *Heimat* [zu] produzieren«.²⁴⁰

Damit die Darsteller schlichte Handgriffe nicht demonstrativ mit schauspielerischem Ausdruck belegen (›Ich greife jetzt zum Löffel!‹), achtet Reitz auf Kontinuität auch im Kleinen. »So ist z.B. in jeder Schublade der Küche das, was in anderen, vorher erzählten Nebengeschichten hineingelangt ist«, inspirierende Gegenstände »die meist gar nicht für das Spiel in der aktuellen Szene gebraucht werden.« (HO, S. 211).²⁴¹ Reitz sucht »Geschichten, die sich durch Lebensnähe auszeichnen.« (HO, S. 221). Jede an eine moderne romantische Liebeskultur erinnernde Szene belegt der Regisseur mit einem »Fluchtweg« (Ebd.), etwa wenn die Annäherung zweier Verliebter durch einen Diarrhoe-Anfall unterbrochen wird oder die Kutschfahrt mit weißen Pferden durch einen Radbruch endet.

Mit großem Aufwand setzt der Autorenfilmer *Die andere Heimat* nicht im Atelier um, sondern in einer realen Landschaft und einem wirklichen Dorf. Hauptsächlich in Gehlweiler, das bereits Kulisse für H1 war, werden Häuser mit Filmfassaden im historischen Erscheinungsbild teilweise komplettverschalt.²⁴² »Freileitungen wurden demontiert, neue Zufahrtswege geschaffen, Asphaltbeläge und Gehsteige mussten mit Lehm und Dreck abgedeckt werden.²⁴³ Neben der »volle[n] Nutzung der Requisiten« waren Kochstellen in die von Gehlweilern teils weiterhin bewohnten »Häuser einzubauen, denn die Küchen hatten damals offene Feuerstellen in Bodenhöhe mit Esse und Rauchfang.«²⁴⁴ Gegen den anfänglichen Protest der Einwohner argumentiert Reitz, »wenn wir so eine Geschichte erzählen, ist es doch naheliegend, dass man das Dorf Schabbach, das ja einmal als fiktives Dorf schon etabliert war in der [!] *Heimat*, einmal versucht, 150 Jahre früher zu beschreiben.« (Making Of 7:46).²⁴⁵ Was Haneke, von Donnersmarck und Reitz versuchen, ist nicht neu. Michaela Krützen berichtet, dass in Viscontis *La Terra*

²³⁹ Peitz, Christiane: Erzählen, Erzählen, Erzählen. A.a.O.

²⁴⁰ Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 29.

²⁴¹ Diese Gegenstände vermitteln Glaubwürdigkeit, weil es stellenweise Häkeldeckchen, Steingutöpfe usw. sind, die sich auch heute noch in vielen Haushalten finden.

²⁴² Die authentische Re-Konstruktion der Kulissen geht so weit, dass die für das Laiendarsteller-Casting zuständige Helma Hammen an mehreren Stellen ihres Erinnerungsbuchs den Drehort versehentlich nicht Gehlweiler, sondern mit dem Filmmamen *Schabbach* benennt: »Drehbeginn 10 Uhr in Schabbach, Haus Simon mit der Familie«. Hammen: Hunsrück Casting. A.a.O., S. 57.

²⁴³ Ebd., S. 24.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Die Anwohner von Gehlweiler und Woppenroth kannten Reitz' Vorgehen bereits von den Dreharbeiten zu H1, zudem hatte Helmut Käutner in der Umgebung schon 1958 einen *Schinderhannes*-Film gedreht. Vgl. Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 192.

trema 1948 bereits die »alltäglichen Verrichtungen [...] in authentischer Kleidung getätigt und an Originalschauplätzen gefilmt«²⁴⁶ worden sei.

Reitz' Kamera versucht darüber hinaus, ausschließlich mit natürlichem Licht zu arbeiten und so wenig Zusatzbeleuchtung wie möglich einzusetzen. Für den Regisseur stellt sich auch hier die Frage nach dem Authentischen: »Mit welchem Licht leben die Menschen« (H0, S. 233) in den 1840er Jahren. Die Dunkelheit der Stuben korrespondiert dabei mit Wintereinbrüchen im Sommer, der Endphase der Kleinen Eiszeit mit Missernten und Hungersnöten sowie andererseits mit der Sichtung eines großen, hellen Kometen im März 1843. Da manche der meteorologischen Phänomene trotz historischer Belege in einer realistischen Erzählung unglaubwürdig wirken, inszeniert Reitz den Schneesturm im August 1843 von vornherein als Traumbild (H0/T2, 46:00) und überstrahlt das Licht des *großen Märzkometen* ins Künstliche (H0/T2, 0:11). Gerade dadurch erreicht er eine Qualität an Authentizität, die sonst evtl. nicht herzustellen gewesen wäre und die wir heutzutage in einem ähnlichen Effekt wiederfinden, nämlich bspw., wenn Menschen, die eine van-Gogh-Ausstellung besucht haben, [...] schnell noch eine Postkarte des berühmten Gemäldes [mitnehmen]. In dem Moment ist ihnen die Postkarte genauso viel wert wie das Ölbild im Saal, denn es hat die gleiche oder zumindest eine vergleichbare Aura.²⁴⁷

Jan Dieter Schneider (Rolle des Jakob in H0) dazu: »Man soll nie vergessen, dass Film ein Fantasiegebilde ist, das sich erst im Kopf des Zuschauers zu einem Ganzen zusammensetzt.« (Making Of 1:41:40). Es geht also »auch immer um die spezifische Verabredung, die ein Film mit dem Zuschauer trifft«,²⁴⁸ so Daniel Sponzel, denn die Bilder erzählen mehr als eigentlich auf ihnen zu sehen ist.

4.3 Die filmische Umsetzung

»Die Besetzung der von Hunger und Not gezeichneten Gesichter erforderte Darsteller, die mager waren und den Zustand glaubhaft machen konnten.«²⁴⁹ Reitz selbst formuliert es beim Casting und im Hinblick auf die Zeit, in der H0 spielt noch krasser: »Also wir sind immer dankbar für jeden, der krumme Zähne hat.« (Making Of, 6:35). Bereits für den italienischen Neorealismus stellt André Bazin in seinem Buch *Was ist Film?* »die Absage an das Starprinzip und [den] gleichberechtigte[n] Einsatz von Berufs- und Laiendarstellern«²⁵⁰ fest. Gerard Gilbert berichtet von einer ähnlichen, durch H1 inspirierten Vorgehensweise des Regisseurs Peter Moffat bei der britischen Dorfserie *The Village*: »I was very keen to have lots of faces we don't know [as arrived actors] because you're arguing ›here is a slice of real life‹.«²⁵¹ Clemens Zimmermann vermerkt jedoch, dass die Serie insgesamt wohl *zu* historisch differenzierend ausgefallen sei, weshalb Zuschauer Schwierigkeiten gehabt hätten, »sich von Folge zu Folge historische Zusammenhänge [...] und zahlreiche personelle Konstellationen zu merken.«²⁵² Für H0 scheidet einer der

²⁴⁶ Krützen, Michaela: Bazin und Botok: Inszenierte Realität. *La terra trema* und *Die Geschichte vom weinenden Kamel*. In: Sponzel: Der schöne Schein des Wirklichen. A.a.O., S. 110.

²⁴⁷ Crauss: UNKREATIVES SCHREIBEN. Die ganze Welt ist Text. Werkbuch 2. Berlin: Verlag Dreiviertelhaus 2022, S. 19. Ein vergleichbarer Effekt stellt sich ein, wenn in H1 Eduard aus der Zeitung vorliest und alle alles für wahr halten, oder wenn einem belanglosen Foto eine historische Bedeutung zugemessen wird (vgl. Anm. 216). Auf den umgekehrten Effekt weist Heiner Stadler hin: Eine reale Katastrophe (z.B. ›9/11‹) werde erlebt wie im Kino, wenn man etwas Vergleichbares vorher noch nicht in Wirklichkeit, sondern nur in übersteigerten Kinobildern gesehen habe. Vgl. Stadler: Das kollektive Bildergedächtnis und seine Wirkung. A.a.O., S. 57.

²⁴⁸ Sponzel: Der schöne Schein des Wirklichen. A.a.O., S. 8.

²⁴⁹ Hammen: Hunsrück Casting. A.a.O., S. 21.

²⁵⁰ Zit. nach Krützen: Bazin und Botok. A.a.O., S. 108.

²⁵¹ Gilbert: A very British Heimat. A.a.O.

²⁵² Zimmermann: Zwischen Medialität und Historizität. A.a.O., S. 28.

Bewerber auf die Hauptrolle aus, weil Reitz befürchtet, der Schauspieler führe den Charakter des Jakob weniger in die gewünschte Tagträumerei als zu sehr in eine »gestelzte Märchenhaftigkeit« (Makig Of 16:18). Authentizität wird also nicht nur durch Äußeres hervorgerufen. Reitz geht, wie beschrieben, in H1, besonders aber in H0 einen Schritt weiter: »Waren die Darsteller gefunden, ging es weiter mit dem Darsteller-Coaching: Erlernen der Arbeiten wie Weben, Spinnen, Melken.«²⁵³ Die Besetzung soll möglichst wenig spielen, sondern real handeln. Das geht über die Transition hinaus, die ein Schauspieler erlebt, während er sich in der Maske oder beim Fitting in die Figur verwandelt. Er spielt keine Rolle mehr, er wird vom Film bei der Arbeit beobachtet. Der Spielfilm übertritt für einige Momente die Schwelle zwischen Fiktion und Dokumentation und sagt dem Rezipienten: Was hier zu sehen ist, ist echt!

Bei den Außenaufnahmen zu H0 ist das Thema Auswanderung stets präsent. In vielen Szenen sieht man im Hintergrund ausladender Landschaften den Treck der abreisenden Fuhrwerke. Von Ferne werden hier Bilder wachgerufen, die man aus Western kennt.²⁵⁴ Während im Wild-West-Genre der Fokus aber auf den Neuland-Eroberern liegt, entfernt sich der Treck in H0 stetig: *Die Mitte der Welt*²⁵⁵ ist für die Bleibenden weiterhin das bekannte Dorf. Auch in den anderen *Heimat*-Staffeln kann man den Wechsel extremer Weit- mit extremen Nahaufnahmen beobachten. Da die Beispiele zu zahlreich sind, sei hier darauf hingewiesen, dass in vielen Fällen so zwischen Figurenempfinden und überindividueller Perspektive unterschieden wird, etwa dem Leiden eines bestimmten Kindes an Diphtherie und der gleichzeitigen Installation neuer Technik in Form von Telegraphenmasten, die die Kunde einer Epidemie über die Grenzen des Regionalen hinaus vermitteln (H1, S. 172 ff.).²⁵⁶

Gerade bei den Landschaftsaufnahmen schließt sich aber nochmals die Frage an, wie man »die Schönheit der Heimat und ihrer Menschen filmisch darstellen [kann], ohne die bösen Geister (Kitschbilder) aus dem früheren, sehr oft politisch belasteten Heimatfilmrepertoire heraufzubeschwören.«²⁵⁷ Abgesehen davon, dass der Begriff der »Schönheit« hier etwas kurz gegriffen scheint, erklärt Goran Mijić, Reitz Intention sei nicht, »ein ›zeitloses‹ Heimatsbild [sic!] zu schaffen, sondern eine spezifische ländliche Impression«, die sich aus dem Sichtbarmachen des Hergestellten der Landschaft, also ihrer Künstlichkeit, speise: Sowohl in H0 als auch H1 ziehen Landvermesser durch den Hunsrück, es werden – völlig unidyllisch – Straßen und andere Kommunikations-Trassen durch die Landschaft gezogen, die Felder sind keine natürlichen, sondern bewirtschaftet, und selbst das sich in ein Traumbild steigernde, eigens für die Szene angebaute, winddurchwehte Flachsfeld in H0 ist eben ein wirtschaftlich genutzter Flecken. Naturaufnahmen in *Heimat* sind nie nur schön anzuschauen und den Geist beruhigend, sondern sie sind wie in Kap. 4.1 bereits erwähnt, ein eigenständiger Handlungsträger und *beziehen* sich immer auf eine Metaebene, sei es auf die von Hunger und Fernweh geplagten Weggeher (H0, H1) oder das Drohende eines Kirchturms, der hinter einem Hügel aus der Landschaft ragt.²⁵⁸

²⁵³ Hammen: Hunsrück Casting. A.a.O., S. 21.

²⁵⁴ Gleichzeitig ist der Treck am Horizont eine Bildspiegelung der friedensbewegten Menschenketten über den Hunsrückhügeln in H3/F1, 1:19:00.

²⁵⁵ So der Episodentitel von H1/F2.

²⁵⁶ Goran Mijić verweist anschaulich auf den Zusammenhang zwischen Kommunikation und Krankheit. Vgl. Mijić: *Evolution der Kommunikationsmedien*. A.a.O., S. 138 ff.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Dieses emblematische, leicht düstere Motiv (leicht zu finden per Internet-Bildersuche mit den Stichworten »Heimat 3« oder »Heimat-Trilogie«) taucht in sämtlichen *Heimat*-Staffeln auf, und zwar nicht beliebig, sondern es zeigt jeweils den Beginn oder das Ende einer langen Erzählbewegung an, bspw. Pauls Aufbrechen in die Neue Welt (H1), Hermanns Flucht aus Schabbach »für immer« (H1, H2) sowie seine Rückkehr in die Nähe des Dorfes Jahrzehnte später (H3).

Ein weiteres, auf den Zuschauer unmittelbar wirkendes filmisches Mittel ist das Schwarzweiß. Michael Haneke begründet die Entscheidung, *Das weiße Band* in Schwarzweiß zu drehen damit,

dass alles uns aus dieser Zeit [1913/14] bekannte Bildmaterial schwarzweiß ist und durch die Erfindung von Fotografie und Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Epoche mit dieser epischen Atmosphäre verbunden sei. Unterstützt wird dieser Aspekt der Bildgestaltung von den markanten Gesichtern der Darsteller: Deren Inszenierung erinnert stark an zeitgenössische Fotografien, wie etwa die von August Sander [...]²⁵⁹

Zu bemerken ist zunächst, dass außer in H3 im gesamten *Heimat*-Projekt Schwarzweiß der vorherrschende Modus ist. Reitz liefert in Gesprächen unterschiedliche Argumente hierzu. In H2 hängt der Wechseln von Schwarzweiß zu Farbe mit dem Übergehen von Tag auf Nacht zusammen. Für H0 und H1 bietet die Wahrnehmung der Epoche(n) eine ästhetische Begründung: Farbfotografie etabliert sich erst Ende der 1930er Jahre in der Masse. Dokumente, die vorher für die Nachwelt festgehalten werden, sind schwarzweiß – und entsprechend wird die Vergangenheit dann auch ›erinnert‹. In und mit diesem Modus stellt sich also Faktizität her. Von Donnersmarck arbeitet mit etwas Ähnlichem: Da die Erinnerung Tendenzen und Eindrücke verstärke, habe er sich dazu entschieden, die eher blassen oder gedeckten Farben von DDR-Gegenständen ›knalliger‹ erscheinen zu lassen und daraus ein Konzept für *Das Leben der Anderen* zu machen.²⁶⁰ Michael Kaiser bestätigt diesen auf der Zuschauerseite liegenden Faktor: »So, wie sich bestimmte Erlebnisse oder Bilder der Kindheit ein Leben lang in das Gedächtnis eines Menschen heften, wirken auch die Farbaufnahmen in *Heimat*.«²⁶¹ Mit der farbigen Hervorhebung bestimmter Gegenstände vernetzt sich also der Gemütszustand der Figuren mit dem Erleben und Erinnern des Rezipienten, zudem wird derart eine Gewöhnung des Zuschauers an die Bilder unterwandert. Wo früher unterschiedliche Ausgangsmaterialien notwendig und eine technisch aufwändige Kombination dieser Materialien erforderlich war, homogenisiert und vereinfacht das Digitale Techniken wie Aufnahme, Schnitt und Postproduktion. Das führt zu einer größeren erzählerischen wie filmischen Freiheit. Ähnlich wie Haneke setzt Reitz besonders bei H0 darauf, »die Sinnlichkeit des körnigen Schwarzweiß [zu] vermeiden und passend zu den streng inszenierten Szenen überstilisierte, kristallklare Bilder in feinsten Graustufen«²⁶² zu erhalten. Diese hohe Tiefenschärfe durch das Digitale erzeugt eine Künstlichkeit, die auch Haneke nutzt, um »das Konsumieren der Bilder zu erschweren«²⁶³ und gerade keine manipulierten Emotionen auf Zuschauerseite zu erzeugen.

Reitz führt für die Schwarzweiß- bzw. Farbgestaltung an ganz wenigen, besonderen Stellen des Films aber noch weitere, nämlich erzählerische Argumente an. Wenn »ein Element im Bild auftauchte, das nur in Farbe wiederzugeben war als das, was es als Sinneseindruck oder auch als Symbol bedeutete« (H0, S. 229), tritt es aus der Schwarzweißästhetik heraus. Das ist etwa das Feuer in der Schmiede, eine einzelne, wertvolle Goldmünze, die jemand als geheimen Schatz in den guten Anzug eingenäht hat, oder ein geschliffener Achat, der beim Hindurchschauen ein Diorama der fremden (Auswanderer-)Welt zu zeigen scheint und Fernweh erzeugt. Farbigkeit zeigt außer dem Symbolwert vor allem die inneren oder menta-

²⁵⁹ Scheurer: *Das weiße Band*. A.a.O., S. 11.

²⁶⁰ Vgl. Pioch: *Recherche beim Spielfilm*. A.a.O., S. 36.

²⁶¹ Kaiser, Michael: *Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: Die Heimat-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen*. Dissertation. Universität Osnabrück, Fb 7, Sprach- u. Literaturwissenschaft 2001, S. 192.

https://osnadoes.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2004051012/2/E-Diss162_thesis.pdf
[Zuletzt geprüft 16.03.2023]

²⁶² Scheurer: *Das weiße Band*. A.a.O., S. 11.

²⁶³ Ebd., S. 12.

len Bilder der Figuren und ihre »Einstellung zu den Dingen« (H0, S. 230).²⁶⁴ Je künstlicher diese wirkt, desto realer stellt sich alles andere dar.²⁶⁵

Ähnlich wie der Symbolwert der Farbigkeit wirkt Musik. Sofern sie nicht diegetisch ist, also innerhalb der Handlung von den Figuren erzeugt wird, beeinflusst sie zusätzlich die Bedeutungsebene der Erzählung. Während die Bilder Erinnerung erzeugen, ist die Musik vielleicht die Seele des Films. Das kann aufgetragen, also unauthentisch wirken, allerdings weist Marcel Schellong darauf hin, dass »entrealisierende« Filmmusik auch eine gegenteilige Wirkung erzeugen kann, wenn sie »die bildlich vermittelte Semantik in den Hintergrund treten [lässt] und [...] die Kluft zwischen der Filmrealität und der eigenen Kinossessel-Realität«²⁶⁶ überbrückt. Schellong nennt es »Klangbrücken«, die diese Kluft überwinden. Man könnte auch schlicht von einem »lieu de mémoire« sprechen, der vom Filmer wie vom Rezipienten gleichermaßen – und gleichberechtigt – betretbar ist. Tatsächlich sind die Musiken in H2 eher bestimmten Orten zugewiesen und nicht Personen. Peter Motzkus macht an der *Heimat*-Titelmelodie die Sirenenhaftigkeit deutlich, mit der ein solcher Ort aufgeladen wird. Sobald ein Protagonist sich in die »Neue Welt« wagt (gemeint ist einerseits Amerika, grundsätzlich aber *jeder* Ort außerhalb von Schabbach), wird die archaisch anmutende Instrumentierung von Klavier, Streichern und Vokalisen singendem Chor gestört. Melodienreichtum oder Saxophon deuten Fremde an.²⁶⁷

Die Brückenmetapher lässt sich übertragen auf eine andere Technik, die Reitz immer wieder anwendet: den Film im Film. Die *Heimat*-Figuren gehen »wie du und ich« ins Kino, wenn die Möglichkeit besteht. Abgesehen von Experimentalfilmen, die Teil der H2-Handlung sind, schauen sich Maria & Co. in H1 Wochenschauen an sowie Spielfilme, die als Vorläufer der Heimatstreifen der 1950er und 60er Jahre gelten können, bspw. *La Habanera* (1937), *Heimat* (1938) oder *Die große Liebe* (1942), sämtlich mit Zarah Leander in der Hauptrolle. Einerseits besteht die Brücke zwischen Figur und Rezipient also in der Identifikationsmöglichkeit des ähnlichen Hobbys, das trifft selbst auf jene Rezipienten zu, die weder die genannten Filme noch Zarah Leander als Popstar der Ära kennen. Zum anderen kommentiert Reitz über die Ausschnitte der Filme, die wir nebenbei mitbekommen, das Geschehen: Unglückliche Liebe, verpasste Gelegenheiten, Fern- und Heimweh gibt es nicht nur im Kino, sondern auch in Schabbach. Mijić stellt als offensichtlich heraus, dass Reitz' Vorgehen nicht nur die H1-Handlung auslegt, sondern selbstverständlich auch ein Metakommentar zur Vertriebenenthematik und der »Kostümfilm-Parade« des modernen Nachkriegskinos ist.²⁶⁸

²⁶⁴ In H3 nutzt Reitz den Effekt umgekehrt. Da die Handlung sehr dicht an der Gegenwart angesiedelt ist, wird farbig gefilmt und nur an wenigen Stellen auf s/w gewechselt, um das Erinnern einer Figur an ein in H1 oder H2 bereits erzähltes Früher zu markieren. In diesem Zusammenhang ist unbedingt auf eine nicht durchgängig, sondern nur in einzelnen, besonderen (Extrem-) Situationen eingesetzte subjektive Kamera hinzuweisen, die die ansonsten durch blockierte Sichtfelder durchaus bemerkbare Filmtechnik/ Kadrierung unsichtbar macht und den Zuschauer intensiv an das emotionale Geschehen heranzieht.

²⁶⁵ Bspw. stellt sich durch das Auftauchen einer unbekannteren Reiterin in H1 eine Art Zeitlosigkeit ein. »Ihre »empirische« Realität hat keine Bedeutung«, so Dollner. Sie repräsentiert das Fremde oder Groteske und bindet die Dorfbewohner (und den mit den Schabbachern schon vertrauten Rezipienten) enger aneinander. Dollner: Sehnsucht nach Selbstentbindung. A.a.O., S. 167 f.

²⁶⁶ Schellong, Marcel: Klangbrücken. Überlegungen zur entrealisierenden und vermittelnden Funktion von Musik. In: Sponsel: Der schöne Schein des Wirklichen. A.a.O., S. 145.

²⁶⁷ Vgl. Motzkus, Peter: »Geheißnis«. Nikos Mamangakis' Musik zur HEIMAT-Reihe. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 13. Universität Mainz: 2017, S. 88 ff.

²⁶⁸ Vgl. Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien. A.a.O., S. 201.

5 Zusammenfassung

Spätestens mit der gemeinsamen Forderung nach einer Erneuerung der Filmkultur wird 1962 einer breiteren Öffentlichkeit die prekäre Situation des (west-) deutschen Films bewusst. Dieser scheint weiterhin belastet durch fortgeführte Strukturen der Nazizeit und krankt gleichzeitig an erstarrten wirtschaftlichen Bindungen. Besonders augenfällig wird dies am Genre des Heimatfilms. Neben anderen Reformern will der vom Dokumentarischen kommende Edgar Reitz als Autorenfilmer die Kreativkompetenzen in einer zentralen Person vereinen und inhaltlich wegkommen vom sich in Klischees ergießenden, kommerziell standardisierten Kino der Nachkriegszeit. Das Konzept des Autorenfilms kann sich jedoch nur dort durchsetzen, wo es sich nicht in kommunenhaftem Chaos verliert, sondern – auch dank finanzieller Risikobereitschaft – auf eine Allzuständigkeit des Regisseurs konzentriert. Gerade diese ermöglicht es dem Filmer, Inhalte umzusetzen, die aus dem individuellen Erleben etwas Allgemeines ziehen: Realistische, sich aus der Erinnerung speisende Erfahrungen werden mithilfe authentischer, d.h. lebensnaher Figuren zur einer nicht an die biographische Subjektivität des Filmschaffenden gebundenen ›Geschichte von unten‹ verdichtet. Reitz schildert in seinen Werken faktische Konsequenzen unbewusster Entscheidungen, ohne hierzu für jede Einzelemotion auch separate Szenen anlegen zu müssen wie Blockbuster tun. Auch wenn er im episodenhaften, an Oral History angelehnten, epischen Erzählen seine Form findet, bleibt sein Filmemachen jedoch abhängig von wirtschaftlichen Vorgaben bzw. wird es umso mehr, je umfangreicher sich die Projekte gestalten.

Bereits in Vorarbeiten zu *Heimat* setzt Reitz auf die Darstellung individueller Wahrnehmung und Figuren, wodurch eine engere Bindung zum Rezipienten gewährleistet werden kann, denn die Charaktere sind kaum hierarchisiert. Dies sowie der jeweils geschlossene Ort der Handlung in den *Heimaten* ermöglicht es, historische Großereignisse im Kleinen nachzuvollziehen. Der Fokus auf das Individuelle hat eine Fiktionalisierung des Historischen zur Folge, was Reitz umgekehrt eine Historisierung fiktiver Kleinerzählungen ermöglicht. Das entspricht einem traditionellen Heimatbegriff, der Zugehörigkeiten und Verbundenheiten mit einem konkreten Ortsbezug assoziiert. Reitz denkt Heimat zwar nicht als vom Alltag unberührte Idylle wie in der Romantik oder im Klischee der Nachkriegsfilme, jedoch in einem konservativen Sinn als von Weltläufigkeit oder gar Globalisierung nur am Rande tangiert. Was in der Welt geschieht, erfährt man als Geschichte – als Story – aus den Medien.

Der Regisseur behauptet durch eine Strategie des dichten Fokus' also zunächst die Authentizität des *Erzählten* und untermauert diese durch eine erhöhte Wirklichkeitstreue des *Gezeigten*. Im Nachvollziehen äußerer Handlung erfolgt die aktive Produktion historischer Substanz (Vgl. Kap. 2.2.1), d.h. eine von der Gegenwart ausgehende oder sich ihr annähernde Interpretation der Geschichte. Erst durch die filmische Interpretation erscheint Historisches als ›echt‹. Gleichzeitig besteht die Gefahr, dass die Vergangenheit mehr und mehr hinter der Narration verschwindet. Die Vorgehensweise des Verbindens von historischem Material unterschiedlicher Herkunft durch Drehbuchtext und schauspielerischen Umgang zum Zwecke einer glaubwürdigen Aussage über eine vergangenen Zeit wenden z.B. auch Haneke und v. Donnersmarck in ihren Filmen an. Sie ist darüber hinaus keineswegs auf Spielfilme beschränkt oder eine

Erfindung der Genannten, sondern wird effektiv auch in der dokumentarischen Rekonstruktion früherer Lebenswelten²⁶⁹ sowie in der Kriminalistik²⁷⁰ angewendet.

Reitz' Werke changieren als Erinnerungsfilme zwischen Historien- und Zeitfilm; sie vermeiden eine erhöhte Künstlichkeit der Figuren bei gleichzeitigen Anleihen ans Dokumentarische. Authentizität wird durch Ähnlichkeitsmuster erzeugt, die kollektive und individuelle Erinnerung verbinden. Denn neben einer formal strengen Umsetzung nähert Reitz sich der Historie zweifach über das Mittel der Zeiterfahrung an: Zeit wird entsprechend Nünnings Vorschlag dem Rezipienten nicht durch mimetische Abbildungen bewusst, sondern durch ein Spannungsverhältnis von Innenweltdarstellungen und eigener Erfahrung respektive Erinnerung. Insbesondere die eigene Erfahrung wird in *Heimat* durch einen situationshaften Umgang der Schauspieler mit Werkzeugen und Umgebungen hergestellt. Hierdurch stellt Reitz eine Art dichte Beobachtung nach Geertz/Zoric her: Es ist nicht dem Drehbuch, sondern dem Darsteller überlassen, wie die Reaktion auf eine innerfilmisch bedingte Detailsituation ausfällt, die durch die Lücke zwischen zwei historischen Überlieferungseinheiten entstanden ist. Film wird hier als Forschungsfeld begriffen. Die dichte filmische Beschreibung konkreten Handelns (statt Schauspielens) hat eine integrative Wirkung auf den Zuschauer, aber auch auf den Regisseur selbst, der seine dramaturgischen Absichten dem veränderten Feld anpassen muss. So fördert die dichte Beschreibung eine Haltung teilnehmender Beobachtung, nämlich die Beteiligung des Zuschauers am Feld. Da dies nicht unmittelbar – z.B. durch Eingreifen in die Dreharbeiten²⁷¹ – geschehen kann, muss die Authentifizierung des Beobachteten durch die ergänzende Zuschauerfantasie erfolgen.

Jeder einzelne Film stellt dabei einen spezifischen ›Kulturraum‹ dar, weshalb gegenüber einer bloßen Anhäufung von Beobachtungen stets die Kontextualisierung von Ähnlichem eine höhere Wirksamkeit erzielt, solange die vorgeführte Welt als konsistent und logisch empfunden werden kann. Das kontextualisierende Werkzeug ist die Erinnerung, die dem Gezeigten eine emotionale Qualität zuträgt. Die Gedächtnisreflexion kann durch verschiedene filmische Mittel noch während des aktuellen Schauens durch eine plausible Erzählinstanz in Gang gesetzt werden. Ist dies der Fall, kann Film als lebenserweiternd empfunden werden, d.h., in eigene Erinnerungen des Zuschauers übergehen. Aus dem reproduktiven Akt der historiographischen Abbildung wird nach einer These Frederic Bartletts der produktive Akt des Erinnerns.

Abgeleitet von Daniela Schlütz' Qualitätskriterien für Serien sowie Thomas Fischers Materialbausteinen für die Authentizität im Dokumentarfilm²⁷² (Archivmaterial, Zeitzeugenaussagen und Neudreh) lässt sich ein Kriterienkatalog bestimmen, nach dem *Heimat* funktioniert. Fischers Archivmaterial entspricht bei Reitz dem Kulissenbau in der technischen Umsetzung, Zeitzeugenschaft wird erzeugt durch die Hunsrückgeschichten (Visual/ Oral History) sowie das Angleichen der Filmsprache an die der Umgebung (Dialekt). Als ›Zeitzeugen‹ können zudem alte Getreidesorten und originale Kleidungsstücke dienen. Mit dem Neudreh verbindet der Regisseur gewissermaßen die einzelnen Elemente und setzt sie erzählerisch

²⁶⁹ Bspw. in der ZDF-Reihe *Ein Tag in ...*, die »[s]pannende Einblicke in den Alltag [...] der vergangenen Jahrhunderte« anbietet (*Ein Tag in New York 1882*, *Ein Tag auf Burg Münzenberg 1218* usw.). Vgl. <https://www.zdf.de/dokumentation/terra-x/ein-tag-in-alle-folgen-100.html> [Zul. gepr. 12.05.2023]

²⁷⁰ Etwa bei der Gesichtsrekonstruktion von Gewaltopfern auf der Grundlage der Schädelform.

²⁷¹ Gleichwohl gibt es bereits seit den 1960er Jahren immer wieder Filmprojekte mit Zuschauerbeteiligung, sei es, dass vom Publikum ein bestimmtes Ende gewählt werden kann (ein neueres Beispiel wäre der Theaterfilm *Terror* nach F. v. Schirach, 2015/2019) oder ähnlich eines Videospieles der Handlungsverlauf vom Rezipienten schrittweise korrigiert wird (*Bandersnatch* von David Slade, 2018).

²⁷² Vgl. Fischer Thomas: *Geschichte als Ereignis*. A.a.O., S. 521.

in Beziehung zu den anderen. Denn narrative Komplexität, realistische Fiktion und vielschichtige Charaktere müssen in einer Plausibilität erzeugenden Kontinuität verbunden werden, um Vergangenheit zu vergegenwärtigen: »Narrationen verknüpfen standortgebunden Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Sie konstituieren die drei Zeitebenen gegenwartsgebunden auf der Ebene der Zeichen«,²⁷³ so van Norden. Authentizität wird gewährleistet, wenn der Rezipient an mindestens eines der Elemente anzuknüpfen vermag. »Eines der wichtigsten Kennzeichen historiographischer Metafiktion besteht darin, daß nicht historische Ereignisse selbst, sondern subjektive Rekonstruktionen der Vergangenheit vom Standpunkt des Hier und Jetzt im Zentrum stehen«,²⁷⁴ fasst Nünning den Umstand zusammen, dass das Erinnern (und damit auch das Anknüpfen des Rezipienten) kein abgeschlossener Prozess ist, sondern stets erneuert oder von einem Medium auf ein anderes verlagert wird, im Falle von *Heimat* aus dem Film heraus auf die Erinnerung des Rezipienten. Der Zuschauer fühlt sich über das Mit-Erleben der Figurenwelt einer längst vergangenen Zeit zugehörig. Nünning stellt fest, dass ein solcher Prozess nicht durch Kontinuitäts-Konventionen gelingen kann, sondern dadurch, dass der Autor seine Aufmerksamkeit gerade durch *metanarrative* Reflexionen »auf die unüberwindbare Kluft zwischen erlebter und dargestellter Geschichte«²⁷⁵ legt. Egon Netenjakob bestätigt:

Reitz' epische Erzählweise kennt keine Rückblenden, über alte Fotos und Bilder hinaus ist Vergangenheit nicht zitierbar. Nichts von dem, was einmal geschehen ist und subjektiv erzählt wird, kann objektiviert werden. Und schon deshalb gibt es auch keine eindeutige Gegenwart.²⁷⁶

Das entbindet den Autorenfilmer von der Verpflichtung zur Eindeutigkeit und Tatsachenbezüglichkeit²⁷⁷ und ermöglicht das Mischen von Fakten und Überlieferung. Reitz bindet den Zuschauer, für den die Unterscheidbarkeit zwischen den Ebenen immer schwieriger wird, in sein eigenes Herantasten an die Vergangenheit ein. Handlung entfaltet sich über die Darstellung der Medienentwicklung, vermittelt den Stoff durch einen dicht am Geschehen beteiligten Erzähler und überführt durch Artefakte die fiktive Welt in die reale.²⁷⁸ Durch zahlreiche Metakommentare, filmische Spiegelungen und die Backstory der Charaktere erzeugt der Autorenfilmer werkinterne Verflechtungen, die ein Wiedererkennen und Erinnern von Motiven begünstigen und durch welche Figuren als quasireale Personen rekonstruiert werden. Erfahrungsraum und Erwartungshaltung konvergieren gegeneinander, auch auf technischer Ebene. Reitz kommt es mit akribisch nachgearbeiteten Kulissen nicht allein auf die äußere Wirkung an, sondern auf den Eindruck des Gebrauchswerts, den Bauten und Gegenstände bei den Darstellern hinterlassen. Die filmischen Mittel, die ein Gefühl des Authentischen beim Zuschauer erzeugen, reichen von einer differenzierten Darstellung der Landschaft unter Vermeidung »schöner« Bilder bis hin zu einer bewusst übersteigerten Farbästhetik, durch die dem Rezipienten stets bewusst wird, dass es sich um einen Kunstfilm handelt. Dies unterstützt die Möglichkeit einer »Horizontverschmelzung«, denn es geht Reitz nicht um ein zeitloses Heimatbild, sondern jeweils um einen spezifischen Ausschnitt mit Verweis auf eine Metaebene.

²⁷³ Norden: Verlust der Vergangenheit. A.a.O., S. 250.

²⁷⁴ Nünning: Grenzüberschreitungen. A.a.O., S. 58.

²⁷⁵ Ebd., S. 59.

²⁷⁶ Netenjakob: Es geht auch anders. A.a.O., S. 160.

²⁷⁷ Vgl. Nünning: Grenzüberschreitungen. A.a.O., S. 60.

²⁷⁸ Der Filmfriedhof von H1 bspw. wurde erhalten und kann heute im Örtchen Sargenroth besichtigt werden. Vgl. Kronenberg, Ulrich: Drehorte HEIMAT. Die Film-Gräber der Familie Simon. 06.05.2017. <https://www.anderswohin.de/drehorte-heimat-an-den-graebnern-der-simons-auf-dem-friedhof-in-sargenroth-hunsrueck/> [Zul. geprüft 19.05.2023]

6 Fazit

Eine der Ausgangsfragen war, inwieweit in *Heimat* durch plausible Rekonstruktion historischer Überlieferungen und Spuren ein Ort hergestellt wird, der gleichwertig zu den Figuren authentischer Träger von Erinnerung sein kann. Edgar Reitz versucht, etwas über die Vergangenheit zu erfahren, ohne sich auf gesicherte Quellen verlassen zu können bzw. zu müssen. Er unterzieht daher sein eigenes Wissen über die Vergangenheit bzw. das der befragten Hunsrücker Zweitzengen einer Prüfung: Welche Kenntnis hat die Erinnerung von der Vergangenheit?

»Der fiktionale Film filmt eine Welt, die er selbst konstruiert, die er transformiert, die er für seine Zwecke erfindet, während der dokumentarische Film eine Welt filmt, die bereits existiert, die er aber vielleicht einrichtet, [...] die ihm aber auf jeden Fall vorausgeht.«²⁷⁹ Die Unterscheidung zwischen Erzählen und Darstellen, wie sie Margrit Tröhler noch 2002 postuliert, ist für *Heimat* nicht aufrecht zu halten. Zwar spricht Reitz in Interviews meist vom Erzählen, geht aber in *Heimat* vornehmlich nach dem Prinzip des ›show don't tell‹ vor. Mit Andreas Gruber könnte man sagen, dass Erzählen identitätsstiftend ist²⁸⁰ und Reitz versucht, »[d]en Umweg über die narrative Fiktion [zu] wählen, um an die Wirklichkeit zu kommen.«²⁸¹ Bezogen auf Individual-Erinnerungen bringt dem Autorenfilmer dies jedoch insbesondere bei H1 den Vorwurf ein, wichtige Aspekte der Geschichte (Holocaust, Nazi-Mitläuferschaft) zu ignorieren oder zumindest zu verharmlosen. Andererseits schafft er es plausibel, durch die Methode der dichten Beschreibung eine emotionale Nähe zwischen Zuschauer und Figuren herzustellen sowie die kollektive Erinnerung von Alltagsgeschichte an ein sich mithilfe des Films erinnerndes Kollektiv weiterzugeben. *Heimat* ist demnach ein ›lieu de mémoire‹, denn Reitz gelingt es, aus einem Gedächtnismedium ein Erinnerungsmedium zu machen. Das stärkste Argument gegen den Vorwurf der Geschichtsklitterung in *Heimat* ist gerade die Vermeidung einer Profanierung seiner Themen und Figuren durch Verallgemeinerung. Ikonisch wird *Heimat* also nicht, weil Reitz Wirklichkeit abbildet, sondern weil er mit Historizität so umgeht, dass der Rezipient an Geschichte und Geschichten gleichzeitig anknüpfen kann. Die fiktiven Bilder werden einerseits durch Überspitzung so emblematisch (Farbfokus auf Details, Künstlichkeit von Sineseeindrücken) und durch Mischung mit Recherchierbarem so authentisch, dass sie als ›real‹ erinnert werden können bzw. in der Erinnerung verhaften. Aus der Einzel-Erinnerung des Regisseurs kann so ein Medium des kollektiven Gedächtnisses werden. Sobald er diese Leistung erfüllt, wird aus dem Einzelstück jedoch ein Massenmedium!

Zunächst wächst *Heimat* als Geschichtlichkeit thematisierendes Langzeitprojekt durch die beschriebene Bindung an die Erinnerung des Zuschauers über die eigene Medialität hinaus und wird selbst zum Geschichtlichkeit erzeugenden Ereignis. Wer über dreißig Jahre zwischen 1982 und 2013 die Erzählungen der *Heimat*-Epen verfolgt und (z.B. in Kinofestival-Events) ›mitemlebt‹ hat, wird Stories aus den Filmen wiedererzählen und dabei seine eigenen Erinnerungen einfließen lassen. Selbst derjenige, der H0-H3 nicht in der Nähe der Veröffentlichungsdaten und/oder privatim auf DVD bzw. per Stream verfolgt, wird teilhaben am virtuellen, kollektiven Erinnern. Der Film wird zur geschichtlichen Quelle.

Die Frage bleibt jedoch, ob und inwieweit ein gehobener Detailreichtum wie ihn Reitz mit Kulissen und Requisiten betreibt, überhaupt vom Zuschauer wahrgenommen bzw. geschätzt werden kann und sich

²⁷⁹ Tröhler: Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. A.a.O., S. 11.

²⁸⁰ Diese Erkenntnis hat freilich Tradition, nicht erst seit den von J. Butler angestoßenen Gender-Diskursen, sondern mindestens seit J.J. Rousseaus aufklärerischen *Confessions*.

²⁸¹ Gruber: Ein Moment der Besessenheit. A.a.O., S. 152.

daraus eine »besondere filmische Erlebnisqualität«²⁸² ergibt, wie es Reinhold Rauh nennt. Hier liegt ein Grundproblem von *Heimat*: um die Authentizität würdigen zu können, muss der Rezipient bemerken, welche Anstrengungen unternommen wurden.²⁸³ Das widerspricht jedoch grundsätzlich der postrealistischen Darstellungsweise, nach der er gerade *nicht* das Gemachte bzw. den Produktionsprozess bemerken soll. Es entsteht also eine Art Resonanzbarriere, bei der vermittelte filmische Information und ggf. aufwändig in Szene gesetzte Historizität auf Seiten des Rezipienten nicht in einen authentischen Mehrwert umgewandelt werden kann. Interessanterweise nähert sich Reitz aber mit seiner Akribie der Vorgehensweise und dem deduktiven erzählerischen Tasten in die (erinnerte) Vergangenheit der Experimentellen Geschichtswissenschaft bzw. Archäologie an und ist mit seinen Spielfilmprojekten zumindest phasenweise wieder sehr nahe am Dokumentarischen.

Durch die extrem langsame Erzählweise stellt sich einerseits eine produktive Unzeitgemäßheit ein und somit eine quasi halbautomatische ›Selbsthistorisierung‹, andererseits führt das zu einer Aufgeblätheit des Stoffs, die das eigentliche Thema sowohl auf Produzentenseite als auch beim Rezipienten nicht mehr handhabbar macht, wenngleich Reitz gerade mit dem Überborden der Bilder dem bloßen ›Schauen‹ ein ›Erleben‹ entgegensetzen will. Die *Heimat*-Projekte, obgleich selbst ›Ort der Erinnerung‹ finden heutzutage keinen Platz, an dem sie adäquat präsentiert werden können und müssen sowohl für Kino als auch TV-Aufführungen finanziell und nachträglich auch inhaltlich zurechtgestutzt werden.

Zu würdigen ist *Heimat* in jedem Fall dafür, dass Reitz nicht vordergründig versucht Antworten auf ein ›wie ist es gewesen‹ zu geben, sondern Fragen aus der Sicht eines möglichen Beteiligten stellt. So kann ein Langzeitprojekt wie *Heimat* paradigmatischer Mittler sein zwischen populärer Vergangenheitsaneignung und kulturellen Erinnerungsdirskursen. Genau diese Haltung ist es meiner Ansicht nach, die Nachfolgeprojekten mit ähnlichem Authentizitätsbewusstsein ermöglichen wird, auch in Neuen Medien erfolgreich ›virtuelles Erinnern‹ zu (re-) präsentieren und sie gemäß der Assmann'schen Idee des ›praktizierten Erinnerungswerts‹²⁸⁴ ggf. sogar in ein kollektives Bewusstsein zu integrieren. Geschichte – und damit auch ein Heimat- oder Zugehörigkeitsgefühl – wird zwar ortlos bzw. überterritorial, durch die universalisierte Vernetzung aber nicht abstrakt. »Heimat ist kein Ort, sondern ein Geflecht aus sozialen Beziehungen«,²⁸⁵ ein in dauerhafter Transition befindliches *global village*. Denn, so Christopher Brandt,

für eine emanzipierte Teilhabe an der Geschichtskultur ist es mindestens von ebenso großer Bedeutung, gleichzeitig etwas über die Darstellbarkeit von Geschichte im historischen Spielfilm zu lernen. Dabei geht es weniger um Inhalte, sondern um das Erkennen von Bauformen, Strukturen und Gestaltungsprinzipien. [...] Das [...] kann vor allem dann erfolgreich sein, wenn es im Kontrast zu anderen historisch relevanten Medien erfolgt und dabei strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich werden.²⁸⁶

Bereits im Zuge der Veröffentlichung von *Heimat 3* hatte Reitz den Versuch unternommen, eine Website zu etablieren,²⁸⁷ über die nicht nur die Filme archiviert werden sollten, sondern neben dem Rezipienten-

²⁸² Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 174.

²⁸³ Rauh weist auf die enormen Kosten hin, die Reitz bereits 1978 beim *Schneider von Ulm* durch Vor- und »Forschungsarbeiten« verursachte. Vgl. Rauh: Edgar Reitz. A.a.O., S. 175.

²⁸⁴ Vgl. Assmann, Aleida/ Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus/ Schmidt, Siegfried J./ Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien: Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 121.

²⁸⁵ heimat123.de, Hönemann/ Eigl: Dokumentation einer deutschen Mailinglist-Diskussion. A.a.O., S. 17.

²⁸⁶ Brandt: »when the legend becomes fact ...« A.a.O., S. 308.

²⁸⁷ Vgl. u.a. Ehrenberg, Markus: Keine Heimat in Hannover? Ein Netz-Projekt begleitet die ›Heimat‹-Trilogie von Edgar Reitz. Ob die EXPO 2000 mitmacht, ist unklar. In: Tagesspiegel 18.06.1999.

austausch auch eine Art Geschichtswerkstatt und interaktives ›Heimat‹-Museum eingerichtet werden sollte. *heimat.net* als virtueller ›lieu de mémoire‹ steht heute jedoch aufgrund mangelnder Finanzierung zum Verkauf offen. Einen fruchtbareren Versuch in diese Richtung unternahm SWR und BR 2022. Man wollte eine historische Person mit Vorbildcharakter für junge Menschen ›erlebbar‹ machen und präsentierte unter großer öffentlicher Resonanz schauspielerisch in einer Serie aus Foto- und Videopostings nachgestellt Sophie Scholl als »Blogger/in« und »Studentin im Widerstand« auf Instagram.²⁸⁸ Reitz schafft es, »Authentizität als eine künstlerisch-ethnografische Praxis und als kreative Auseinandersetzung der Zuschauer mit der Welt der Bilder«²⁸⁹ zu gestalten. Er überführt die wissenschaftliche Methode der Oral History erfolgreich in einen künstlerischen Erzählvorgang. Der Ansatz ist (nach wie vor) zeitgemäß, die epische Ausführung dürfte jedoch im digitalen und ortlosen Zeitalter immer problematischer, d.h. selbst historisch wirken. Ob, wie David Brückel mit Anton Kaes resümiert, *Heimat* in einem anderen Medium »zu einem lebendigen Archiv der Erinnerung und der Diskussion um ›Heimat‹« und damit auch zum »Gedächtnisspeicher und Ersatz für Heimat«²⁹⁰ wird, muss sich erweisen.

Anmerkungen

Die Reitz'schen Filmserien werden hier als Staffeln begriffen und entsprechend der erzählten Zeit [eckige Klammern] folgend mit Siglen versehen:

<i>Die andere Heimat. Chronik einer Sehnsucht</i> (H0)	[1840-1843]
<i>Heimat. Eine deutsche Chronik</i> (H1)	[1900/1919-1980/1982]
<i>Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend</i> (H2)	[1959/1960-1970]
<i>Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende</i> (H3)	[1989-2000]

Im Text ist mit der Kursive *Heimat* stets der gesamte Filmkomplex von H0 bis H3 gemeint, es sei denn es wird mit Sigle ergänzt: *Heimat* (H1) meint dann die 1984 veröffentlichte *deutsche Chronik*.

Wo sich die Siglen auf die Drehbücher beziehen, werden Seitenangaben gemacht, bspw. (H0, S. 23) oder bei Bezug auf die entsprechende Filmstelle Zeitstempel genannt, bspw. (H1/09, 19:59) für Min. 19, Sek. 59 in Film 9 *Hermännchen*. Da für den gegebenen Zweck nicht relevant, unterscheide ich nicht zwischen Dreh- und Filmbuch. Edgar Reitz hat außer nach H1 nicht die originalen Drehbücher veröffentlicht, sondern anhand dieser sowie anhand des fertigen Films die Geschichte inklusive teils gestrichener oder zusätzlicher Szenen in Sequenzfolge neu erzählt²⁹¹ (vgl. H2, S. 5 f. und H3, S. 7 f.).

Gleichwohl aus Platz- und Lesbarkeitsgründen in dieser Arbeit generisches Maskulinum Verwendung findet, werden auch andere Identitätsformen ausdrücklich wertgeschätzt und mitbedacht.

²⁸⁸ Vgl. <https://www.instagram.com/ichbinsophiescholl/?hl=de> bzw. #ichbinsophiescholl [Zuletzt geprüft 18.05.2023]

²⁸⁹ Tröhler: *Filmische Authentizität*. A.a.O., S. 152.

²⁹⁰ Brückel: *Zurück in die Zukunft*. A.a.O., S. 191.

²⁹¹ »Nichts wäre so wie es ist, ohne die vorangegangenen Stufen, und dennoch ist nichts in diesem Buch eine bloße Wiederholung oder bloße Wiedergabe des fertigen Films oder seiner Entstehungsgeschichte.« (H0, S. 8).

Literatur

Quellen

- Fehlfarben: Ein Jahr (Es geht voran)/ Herrenreiter. [7“ Vinyl]. Köln, Düsseldorf, Wuppertal: Welt-Rekord/ EMI Elekrola 1981.
- Nietzsche, Friedrich: Vereinsamt [Der Freigeist]. In: Wiese, Benno von (Hg.): Echtermeyer. Deutsche Gedichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neubearbeitung. Düsseldorf: Bagel 1966. S. 514.
- Pohl, Anja/ Adolph, Jörg: Making of Heimat. Ein Dokumentarfilm mit Edgar Reitz. München: if...productions 2013. [Making Of]
- Reitz, Edgar: Das Frühwerk. Hg. v. Thomas Koebner. [7DVD]. Darin: *Kurzfilme* und *Stunde Null* [1977]. Berlin: Arthaus/ Studiocanal 2009.
- Reitz, Edgar: Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. Mein persönliches Filmbuch. Marburg: Schüren Verlag 2013. [H0]
- Reitz, Edgar: Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. Ein Film von Edgar Reitz. [2DVD]. München: Concorde Filmverleih 2013. [H0]
- Reitz, Edgar: Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend in 13 Büchern. Drehbuch. München: Goldmann 1993. [H2]
- Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Chronik einer deutschen Jahrhundert-Saga. Darin: *Heimat-Fragmente: Die Frauen, Geschichten aus den Hunsrückdörfern* (1980); *Drehort Heimat 1-3* (2005). Berlin: Arthaus/ Studiocanal o.J. [2007].
- Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hg. von Michael Töteberg. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 1993.
- Reitz, Edgar: Heimat. Eine Chronik in Bildern. München, Luzern: C. J. Bucher, 1985.
- Reitz, Edgar: Heimat 1. Eine deutsche Chronik. [6DVD]. Lumière 2004, o.O. [H1]
- Reitz, Edgar: Heimat 2. Chronik einer Jugend. [Die zweite Heimat]. Lumière 2004, o.O. [Benelux territory]. [H2]
- Reitz, Edgar: Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende. [3DVD]. Berlin: Arthaus/ Studiocanal 2004. [H3]
- Reitz, Edgar: Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende. Erzählung nach dem sechsteiligen Film Heimat 3; Drehbuch Edgar Reitz, Thomas Brussig. München: Knaus 2004. [H3]
- Reitz, Edgar/ Steinbach, Peter: Heimat. Eine deutsche Chronik. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 1984. [H1]
- U2: One. [CD-Single]. Island Rec. 665 164, London 1992.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin: de Gruyter 2004, S. 45-60.
- Assmann, Aleida/ Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus/ Schmidt, Siegfried J./ Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien: Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114-140.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck 1992.
- Benjamin, Walter: Konvolut K [Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, Anthropologischer Nihilismus, Jung]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. V.1, hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 490 f. [K1,2].
- Bier, Silvia: Performative Historizität. Historische Musikpraxis als Aneignung von Geschichte. In: Bier, Silvia/ Kohl, Marie-Anne (Hg.): Offen gedacht: Musiktheater: Festschrift für Anno Mungen zum 60. Geburtstag. Münster, New York: Waxmann 2021, S. 103-120.

- Brandt, Christopher Georg: »when the legend becomes fact ...« Geschichtsdidaktische Überlegungen zur Medialität, Authentizität und Narrativität des historischen Spielfilms. Potsdam: Universitätsverlag 2019.
https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/41044/file/diss_brandt.pdf
 [Zul. gepr. am 19.05.2023]
- Brückel, David Benjamin: Zurück in die Zukunft. Zur Diskussion des Heimatphänomens im deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz' Filmroman *Heimat*. [Diplomarbeit]. Wien: Universität Wien 2009.
<https://theses.univie.ac.at/detail/6986#> [Zuletzt geprüft am 16.06.2023]
- Crauss: Die Mitte der Welt. Für Hermann W. Simon und Lulu Simon. In: SCHUNDFAKTOR. Hybride & Destillate. Verlag Dreiviertelhaus 2018, S. 30-44.
- Crauss: UNKREATIVES SCHREIBEN. Die ganze Welt ist Text. Werkbuch 2. Berlin: Verlag Dreiviertelhaus 2022.
- Crivellari, Fabio/ Kirchmann, Kai/ Sandl, Marcus/ Schlögl, Rudolf (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2004.
- Deckert, Klaus: Schabbach-Love goes straight to your heart. In: LiteraturBüro Mainz e.V. (Hg.): Heimat/ Die zweite Heimat Eine Dokumentation der HEIMAT-Projekte 1995 und 1997. Mainz 1997.
- Dollner, Marion: Sehnsucht nach Selbstentbindung. Die unendliche Odyssee des mobilgemachten Helden Paul im Film »Heimat«. Mit einem Interview mit Edgar Reitz. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2005.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832. Berlin: Aufbau 1962.
- Ehrenberg, Markus: Keine Heimat in Hannover? Ein Netz-Projekt begleitet die »Heimat«-Trilogie von Edgar Reitz. Ob die EXPO 2000 mitmacht, ist unklar. In: Tagesspiegel 18.06.1999.
- Engell, Lorenz: Historizität bei Nietzsche und Luhmann. In: Wilke, Stefan (Hg.): Moderne und Historizität. Weimar: Bauhaus-Universität/ Klassik-Stiftung 2011, S. 10-21.
- Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexalität und Temporalität des Films. In: Sponsel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 15-40.
- Erl, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Erl, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin: de Gruyter 2004, S. 3-22.
- Erl, Astrid/ Wodianka, Stephanie (Hg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin: de Gruyter 2008.
- Fischer, Gerd: Die deutschen Filme der VIII. Westdeutschen Kurzfilmtage. In: Hoffmann, Hilmar (Hg.): VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. »Weg zum Nachbarn«. Bericht 1962. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1962, S. 59-62.
- Fischer, Thomas: Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen. In: Crivellari, Fabio/ Kirchmann, Kai/ Sandl, Marcus/ Schlögl, Rudolf (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2004, S. 511-529.
- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Gilbert, Gerard: A very British Heimat: Will BBC drama *The Village* be as epic as the German saga? In: Independent (Online), 14.03.2013.
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/a-very-british-heimat-will-bbc-drama-the-village-be-as-epic-as-the-german-saga-8533200.html> [Zuletzt geprüft 16.06.2023]
- Gruber, Andreas: Ein Moment in der Besessenheit vom Ablauf. Der Augenblick als Antithese zum Plot. In: Sponsel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 147-157.
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1967.
- Hammen, Helma: Hunsrück Casting. Edgar Reitz' Film *Die andere Heimat* und ich. Ingelheim: Leinpfad Verlag 2015.
- Harpen, Julius von: Zeitfilm. In: Lexikon der Filmbegriffe. Kiel: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien 2022.
<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zeitfilm-9607> [zul. geprüft 16.06.2023]

- Hartlieb, Gundolf: In diesem Ozean von Erinnerung. Edgar Reitz' Filmroman Heimat – ein Fernseheseignis und seine Kontexte. Massenmedien und Kommunikation, Muk 153/154. Siegen: Universität Siegen, Fachbereich 3 Sprach- u. Literaturwissenschaft 2004.
- Hebekus, Uwe: Geschichte sehen. Zur Aisthesis Leopold von Ranke. In: Crivellari, Fabio/ Kirchmann, Kai/ Sandl, Marcus/ Schlögl, Rudolf (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2004, S. 137-162.
- heimat123.de [ohne Verfasserangabe, hg. v. Thomas Hönemann, Rietberg]: Das Oberhausener Manifest. <https://www.heimat123.de/edgar-reitz/oberhausener-manifest> [Zul. gepr. am 16.06.2023]
- heimat123.de, Hönemann, Thomas/ Eigl, Ralf: Dokumentation einer deutschen Mailinglist-Diskussion anlässlich der TV-Ausstrahlung von HEIMAT 3 – Chronik einer Zeitenwende von Edgar Reitz. Dezember 2004 – Februar 2005. <https://www.heimat123.de/wp-content/uploads/2021/02/heimat3mld.pdf> [Zuletzt geprüft am 25.05.2023]
- Hirsch, Bernd: Geschichte und Geschichten. Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies. Anglistische Forschungen, Bd. 300. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2001.
- Hoffmann, Hilmar (Hg.): VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. ›Weg zum Nachbarn‹. Bericht 1962. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1962, S. 5-6.
- Hoffmann, Hilmar: »Es besteht schon so etwas wie ein Geist von Oberhausen« (Professor Jerzy Bossak, Warschau). [Vorwort zu] ders.: XII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. ›Weg zum Nachbarn‹. Bericht 1966. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1966, S. 6-7.
- Institut Pierre Werner: Guy Helmingier im Gespräch mit Edgar Reitz, 08.01.2014 in Zusammenarbeit mit dem Ciné Utopia. YouTube [08.01.2014]. <https://www.youtube.com/watch?v=zMf8DrdyDhA> [Zul. geprüft 26.02.2023]
- Kaegi, Dominic: Geschichtlichkeit. In: Prechtel, Peter/ Burkardt, Franz-Peter (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. Stuttgart: J.B. Metzler/ Carl Ernst Poeschel Verlag 2008, S. 208 f.
- Kaiser, Michael: Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: Die Heimat-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen. Dissertation. Universität Osnabrück, Fb 7, Sprach- u. Literaturwissenschaft 2001. https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2004051012/2/E-Diss162_thesis.pdf [Zuletzt geprüft 16.03.2023]
- Kronenberg, Ulrich: Drehorte HEIMAT. Die Film-Gräber der Familie Simon. 06.05.2017. <https://www.anderswohin.de/drehorte-heimat-an-den-graebnern-der-simons-auf-dem-friedhof-in-sargenroth-hunsrueck/> [Zuletzt geprüft am 19.05.2023]
- Krützen, Michaela: Bazin und Botok: Inszenierte Realität. *La Terra trema* und *Die Geschichte vom weinenden Kameel*. In: Sponzel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe Kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 105-117.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied: Luchterhand 1971.
- Maack, Annegret: Das Leben der toten Dichter: Fiktive Biographien. In: Maack, Annegret/ Imhof, Rüdiger (Hg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1993, S. 169-188.
- Martínez, Matías: Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film *Schindler's List*. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 36: Zur Kinematographie des Holocaust. Dezember 2004, S. 39-60.
- McKee, Robert: Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. Berlin: Alexander Verlag 2001.
- Mijić, Goran: Evolution der Kommunikationsmedien/ Technik und kultureller Wandel in Edgar Reitz' *Heimat* mit besonderer Berücksichtigung technologie- und ideologiekritischer Strategien. Bern: Peter Lang 2006.
- Motzkus, Peter: ›Geheischnis‹. Nikos Mamangakis' Musik zur HEIMAT-Reihe. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 13. Universität Mainz: 2017, S. 76-121.
- Mürer, Olaf/ Sera, Mareike: Genres in Afrika. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 203-206.

- Netenjakob, Egon: Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen. Berlin: Stiftung deutsche Kinemathek 2006.
- Neumann, Birgit: Literarische Inszenierungen und Interventionen: Mediale Erinnerungskonkurrenz in Guy Vanderhaeghes *The Englishman's Boy* und Michael Ondaatjes *Running in the Family*. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin: de Gruyter 2004, S. 195-215.
- Norden, Jörg v.: Verlust der Vergangenheit. Historische Erkenntnis und Materialität zwischen Wiedererkennen und Befremden. Frankfurt/M.: Wochenschau Verlag 2022.
- Nünning, Ansgar: Grenzüberschreitungen: Neue Tendenzen im historischen Roman. In: Maack, Annegret/ Imhof, Rüdiger (Hg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1993, S. 54-73.
- Pandel, Hans-Jürgen: Historienfilm/ Historischer Historienfilm. In: Mayer, Ulrich et al. (Hg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik. Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag 2009, S. 116-117.
- Peitz, Christiane: Erzählen, Erzählen, Erzählen. Ein Gespräch mit Edgar Reitz, dem Regisseur von »Die zweite Heimat«. Berlin: taz vom 11.02.1993.
<https://taz.de/!1630806/> [Zuletzt geprüft am 16.03.2023]
- Pfeifer, Jens: Das Leben der Anderen und ich. Der Film *Them and Me* von Stéphane Breton und die ethnografische Authentizitätsstrategie. In: Sponcel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 73-90.
- Pioch, Sebastian: Recherche beim Spielfilm. Warum Authentizität die Qualität eines Films steigert. Hamburg: Diplomica Verlag 2008.
- Praschl, Peter/ Rosenboom, Hilke: Edgar Reitz. [Interview]. Stern 10/1993, S. 45-58.
- Rauh, Reinhold: Edgar Reitz. Film als Heimat. München: Heyne 1993.
- Reitz, Edgar: Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983. Köln: Verlag Köln 78, o.J.
- Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin: de Gruyter 2004, S. 83-106.
- Scheffer, Bernd: Das Zusammenspiel von Fiktion und Realität. Der elfte September und die USA als Teil Hollywoods. In: Sponcel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 63-71.
- Schellong, Marcel: Klangbrücken. Überlegungen zur entrealisierenden und vermittelnden Funktion von Musik. In: Sponcel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 133-146.
- Scheurer, Kyra: Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte. Filmheft, hg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2009.
- Schlütz, Daniela: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie *The Sopranos*, *The Wire* oder *Breaking Bad*. Wiesbaden: Springer VS 2016.
- Schmieding, Walther: Die Stunde der Kulturpolitik. In: Hoffmann, Hilmar: IX. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. »Weg zum Nachbarn«. Bericht 1963. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1963, S. 79-81.
- Schütz, Werner: Die Krise der geistigen Erneuerung. Grußwort anlässlich der Eröffnung der VIII. Kurzfilmtage Oberhausen 1962. In: Hoffmann, Hilmar: Weg zum Nachbarn. [Vorwort zu] ders.: VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. »Weg zum Nachbarn«. Bericht 1962. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1962
- Sponcel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007.
- Stadler, Heiner: Das kollektive Bildergedächtnis und seine Wirkung. In: Sponcel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Reihe kommunikation audiovisuell, HFF München, Bd. 40. Konstanz: UVK 2007, S. 47-61.

- Thieringer, Thomas: Wie's »Hermännche« aus Schabbach '68 nach Schwabing zieht. Interview mit Edgar Reitz, der mit dem ApO-Epos »Zweite Heimat« an den Erfolg seiner Hunsrück-Saga anknüpfen will. Frankfurt/M.: Frankfurter Rundschau 19.08.1992.
<https://heimat-fanpage.de/1992/08/19/wies-herrmaennsche-aus-schabbach-68-nach-schwabing-zieht/>
 [Zuletzt geprüft am 12.06.2023]
- Tiews, Alina Laura: Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945-1990. Berlin: be.bra wissenschaft verlag 2017.
- Tröhler, Margrit: Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: montage /av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 13/ 2004, Nr. 2, S. 149-169. https://www.montage-av.de/pdf/132_2004/13_2_Margrit_Troehler_Filmische_Authentizitaet.pdf
 [Zuletzt geprüft am 29.05.2023]
- Tröhler, Margrit: Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion - Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen. In: montage/av 11.02.2002, S. 9-41.
https://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Margrit_Troehle-Fiktion_Nichtfiktion_Narration.pdf
 [Zul. geprüft am 29.05.2023]
- Wiedemann, Nicole: Holocaustfotografie im Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und Kulturellem Gedächtnis. In: Crivellari, Fabio/ Kirchmann, Kai/ Sandl, Marcus/ Schlögl, Rudolf (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2004, S. 317-349.
- Wolf, Werner: Radikalität und Mäßigung. Tendenzen experimentellen Erzählens. In: Maack, Annegret/ Imhof, Rüdiger (Hg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1993, S. 34-53.
- Zimmermann, Clemens: Zwischen Medialität und Historizität. Das Genre der *Dorfserien*. In: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie ZAA, hg. v. d. Gesellschaft für Geschichte des Landvolks und der Landwirtschaft. Bd. 70, H. 2. Frankfurt/M.: DLG-Verlag 2022, S. 17-32.
- Zoric, Snjezana: Beschreibung, dicke/dünne. In: Prechtel, Peter/ Burkardt, Franz-Peter (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. Stuttgart: J.B. Metzler/ Carl Ernst Poeschel Verlag 2008, S. 73 f.