



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Erinnerungslücken. Geschichtsdarstellungen
durch serielles Erzählen in Edgar Reitz' *Heimat -
Eine deutsche Chronik*“

verfasst von

Moritz Johannes Streblow, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater, Film- und Medientheorie

Betreuer:

Dr. Manfred Öhner

Für Judith, Freddie und die Eltern



Abb 1. Label auf einer Verpackung für Kartoffelchips

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
2	Erinnerungsmaschine <i>Heimat</i>	5
2.1	<i>Heimat</i> als Serie: Grundlagen, historische Kontexte, Definitionen	5
2.1.1	Wiederholung als (serielles) Grundprinzip	5
2.1.2	Vom Höhlenbild zur Fernsehserie	8
2.1.3	Eine Fernsehserie ist	10
2.1.4	<i>Heimat</i> : Ein Mehrteiler	13
2.2	Heimatbegriff und Serie	14
2.3	<i>Heimat</i> , ein Mehrteiler unter vielen	20
2.3.1	Neuer deutscher Film und Fernsehen	21
2.3.2	Das Dritte Reich im Mehrteiler: Audiovisuelle Geschichtsromane	23
2.3.3	<i>Holocaust</i> / <i>Heimat</i> : Perspektivenwechsel und Diskrepanzen . .	26
2.4	Zu Edgar Reiz: Filmautor und „Erinnerungsarbeiter“	30
2.5	Von der Idee zum Dokumentarfilm zur fiktionalen Serie	32
2.6	<i>Heimat</i> und Erinnerung	35
2.6.1	Rekapitulation als serielle Erinnerungspraktik	35
2.6.2	Über Fotoalben und Chroniken	37
2.6.3	Autobiographisches und kollektives Gedächtnis	39
3	Geschichtsdarstellungen in <i>Heimat</i>	44
3.1	Zur Analyse: Fixierung der Fragestellung	44
3.2	Erinnerungsarbeit per Rekapitulation	45
3.2.1	Die Ausgangssituation: Als „Heimat“ schon abgeschafft war . .	45
3.2.2	Die erste Folge: Vom ästhetischen Schein zum historischen Sein?	46
3.2.3	Die erste Rekapitulation: Ein ganzheitliches Fragment	51
3.2.4	Die falsche Erinnerung: Lücken einer Chronik	55
3.3	Historizität in <i>Heimat</i>	57
3.3.1	Deutsche Geschichte als Familiengeschichte	57
3.3.2	Darstellung selektierter Geschichte	58
3.3.3	Das Ende der „Geschichte“	60

4 Fazit	62
4.1 Warum <i>Heimat</i> eine Erinnerungsmaschine ist	62
4.2 Wo <i>Heimat</i> eindeutig ambivalent ist	63
4.3 Wie <i>Heimat</i> deutsche Geschichte abhandelt	63
4.4 Was diese Arbeit leisten und nicht leisten kann	64
Literaturverzeichnis	64
A Filmographie (Auswahl)	71
B Zusammenfassung	73
C Lebenslauf	75

1

Kapitel 1

Einleitung

„Ein gutes Stück Heimat – Heimat heißt Ursprung – aus deutschen Kartoffeln“ steht auf dem Etikett einer Tüte für Kartoffelchips (vgl. Abb. 1). Werben mit der Marke „Heimat“ hat sich nicht nur in Österreich oder der Schweiz etabliert, auch deutsche Supermarktketten setzen auf den Heimatbezug, um ihre Produkte zu vermarkten. Denn Heimat, das ist Gesundheit, Reinheit, das ist Ursprünglichkeit. Lokal und regional gleich gut, wird VerbraucherInnen suggeriert. Doch gibt es diese Heimat und wenn ja, wo liegt sie? Der Blick auf das Label der Chipsverpackung verrät: Heimat, das sind deutsche Kartoffeln, also muss Heimat wohl Deutschland sein. Siebzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Ende der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie heißt es auf einer Chipstüte „Heimat ist Ursprung“. Dieses Mal dient ein solcher Slogan nicht zur rassistischen Propaganda und Hetze oder zur Promotion für neuen Lebensraum im Osten, beworben werden hier Kartoffelchips zur Gewinnmaximierung großer Lebensmittelkonzerne.

Die Auseinandersetzung mit Heimat hat im deutschsprachigen Raum Tradition, nicht nur auf politischer, kommerzieller, historischer, sondern auch auf künstlerischer Ebene, so auch im Film. Ein Kunstschaffender, der sich bereits Dreißig Jahre mit dem Thema beschäftigt, ist der Autorenfilmer Edgar Reitz. **Heimat – Eine deutsche Chronik** (D 1984) heißt der erste Teil seiner Heimat-Triologie. Ein mutiges Projekt seiner Zeit, bedenkt man, dass das mediale Konzept Heimat mit dem kritischen Heimatfilm-Diskurs der 1970er Jahre eigentlich ad acta hätte gelegt werden müssen. Dennoch trifft Reitz mit seiner epischen Darstellung der Familiengeschichte der Simons aus dem Hunsrück zwischen 1919 und 1982 einen Nerv. Nach dem großen, auch internationalen, Erfolg folgen zwei weitere Fernsehproduktionen, **Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend** (D 1992) und **Heimat 3 – Chronik einer Zeitwende (D 2004)**. Mit dem dokumentarischen Prolog **Geschichten aus den Hunsrückdörfern** (D 1981), dem Epilog **Heimat-Fragmente – Die Frauen** (D 2006) und dem Kinofilmprequel **Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht** (D 2013) schafft Reitz ein ganzes Heimat-Universum. Der deutsche Filmpreis 2014 für Die andere Heimat zeigt einmal mehr die Wertschätzung für die mittlerweile dreißigjährige Auseinandersetzung von Reitz mit dem Thema Heimat.

Nicht nur von der Jury wird Heimat zum deutschen Kulturgut stilisiert, auch die Feuilletons und das Publikum feiern die Serien und Filme als eine ideale und allgemeingültige Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte. Dabei ist die Reitz'sche Geschichtsdarstellung, wie in dieser Arbeit gezeigt werden wird, von stark subjektiven Motiven geleitet, die sich vor allem aus der eigenen Erinnerung des Autors generieren. Um diese Erinnerung zu beglaubigen, werden von Reitz immer wieder historische Fakten aus der deutschen Geschichte in die Erzählung eingeflochten. Die Vermutung, das nationale Geschichte lediglich als illustrativer Hintergrund für Reitz' persönliche Erinnerungsarbeit erhalten muss, liegt damit nahe, muss jedoch zunächst bewiesen werden. Damit stellt sich die Frage: Was ist Heimat überhaupt? Serie oder Autorenfilm? Fiktion oder dokumentarische Erinnerungsarbeit? Geschichte oder Geschichtsdarstellung?

Um im dritten Teil dieser Arbeit die Semantik von *Heimat – Eine deutsche Chronik* (kurz *Heimat*) offen zu legen, möchte ich die Serie im zweiten Teil zunächst formal einordnen und beschreiben. Das folgenbasierende Erzählen weist *Heimat* als Serie aus, doch ist in der Sekundärliteratur überwiegend die Bezeichnung „Filmroman“ zu lesen. Diese Rezeption von *Heimat* als zusammenhängendes und damit abgeschlossenes Einzelwerk lässt jedoch eine undifferenzierte Haltung erkennen, die das zyklisch serielle Potential von *Heimat* verheimlicht. Um dieses ausdrücklich hervorzuheben und dessen Wichtigkeit zu betonen erscheint mir ein strukturelles Verständnis von *Heimat* für meine Analyse als wichtig. Wie im zweiten Teil meiner Arbeit zu sehen sein wird, ist *Heimat* in seiner seriellen Anordnung Erinnerungsprozessen, die sich für die Reitz'sche Geschichtsdarstellung als äußerst nützlich erweisen. Die Wiederholung ist dabei ein Grundprinzip, das sich nicht nur im zyklisch seriellen Erzählen, sondern auch in Erinnerungsprozessen und in der Darstellung von Geschichte(n) entdecken lässt. Um der späteren Analyse die nötige Substanz zu verleihen, scheint es mir zunächst sinnvoll, *Heimat* in einen film- und fernsehgeschichtlichen Kontext zu stellen und die Arbeitsweise von Autor und Regisseur Edgar Reitz zu klären.

Heimat steht rezeptionsgeschichtlich auf einem hohen Sockel und wird allzuoft als Sonderfall in der deutschen Fernsehgeschichte gesehen. So lässt sich Christoph Dreher in seinem Buch *Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens* zu der Äußerung hinreißen: „Berlin Alexanderplatz, Heimat und Lindenstraße sind Einzelerscheinungen in der deutschen Fernsehlandschaft [...]“ (Dreher 2010: 39). Ein gewagte Feststellung, die vielleicht auf *Lindenstraße* zutreffen mag, jedoch nicht auf *Berlin Alexanderplatz* und *Heimat*. Wie ebenfalls im zweiten Teil zu sehen sein wird, muss sich *Heimat* als serielle Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte in eine lange Reihe stellen. Es ist ein Mehrteiler, der nicht nur in der Tradition deutscher Heimatfilme, sondern auch in der deutscher „Heimatserien“ steht. Was *Heimat* einzigartig erscheinen lässt und was Viele fälschlicherweise als Alleinstellungsmerkmal erkennen, ist die eigenwillige

ästhetische und künstlerische Gestalt der Serie. Dies bestätigt auch Dreher, wenn er ehrfürchtig schreibt:

„Groß angegangen als eine Art ›Geschichte Deutschlands von unten‹, aus der Sicht und anhand des Schicksals der sogenannten kleinen Leute, ist dies ein eindrucksvolles Werk auf der Grundlage sorgfältigster Recherche, realisiert mit sehr spezifischen filmischen Verfahrensweisen und dem Mut zur Langsamkeit und sprachlichen Regionalismen, die sehr authentisch wirken.“ (Dreher 2010: 39)

Doch trägt jene künstlerische Mystifikation, wie in Teil drei zu sehen sein wird auch zur Verschleierung von Geschichtsdarstellung bei. Durch die hervor gehobene Ästhetik und verschiedene Authentifizierungsversuche wird suggeriert das es sich um eine authentische Darstellung von Geschichte handelt. **Heimat** als allumfassende „deutsche Chronik“ zu betiteln stützt diesen Gedanken. Die offensichtlich fiktionale Familiengeschichte bezieht ihren Wahrheitsanspruch aus historischen Fakten, Daten und Fotografien, die als Authentifizierungsmarken gesetzt werden. Formal und inhaltlich scheint die Serie an vielen Stellen Kritik am Konzept „Heimat“ üben zu wollen, macht diese jedoch nicht greifbar und transparent. Gewollt oder ungewollt scheint dieses, für die 1980er Jahre, überholte Konzept neu installieren zu werden.

Damit zurück zur Chipstüte. Das Label auf dem die Worte: „Ein gutes Stück Heimat – Heimat heißt Ursprung – aus deutschen Kartoffeln“ erinnert an ein Siegel – eben eine Authentifizierungsmarke. Sie bestätigt: In dieser Tüte steckt etwas Gutes, „Ein gutes Stück Heimat“, „Ein gutes Stück Sicherheit“ oder „Ein gutes Stück Geborgenheit“. Vielleicht dröhnt die mit dem Heimatbegriff gerührte Werbetrommel deshalb so laut, weil eine Heimat-Diskussion lange verdrängt wurde, vielleicht sind die Gründe aber auch ganz andere. Die Frage muss in einer anderen Arbeit geklärt werden. In dieser Arbeit soll das mediale Geheimnis um **Heimat – Eine deutsche Chronik** gelüftet werden, bei dem sich vielleicht ähnliche Gütesiegel und Authentifizierungsmarken finden lassen wie auf der Chipstüte.

2 Kapitel 2

Erinnerungsmaschine *Heimat*

2.1 *Heimat* als Serie: Grundlagen, historische Kontexte, Definitionen

Was macht *Heimat* zur Serie? Ist es lediglich die Unterteilung in elf Folgen oder gibt es weitere Hinweise die auf eine serielle Struktur schließen lassen? Im zweiten Teil meiner Arbeit möchte ich dieser Frage auf den Grund gehen.

2.1.1 Wiederholung als (serielles) Grundprinzip

Jahre, Wochen, Tage, Stunden, Sekunden – Musik, Literatur, Dichtung, Film, Fernsehen – die Liste ließe sich endlos fortschreiben. All diese Dinge scheinen eine Gemeinsamkeit zu haben, denn sie folgen einer Logik, die Friedrich Nietzsche in seinem *Zarathustra* als „ewige Wiederkunft“ bezeichnet. In plastischen Worten: „Alles bricht, alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins“ (Nietzsche 1968: S. 268 f). Gertrude Stein hingegen behauptet: „The question of repetition is very important. It is important because there is no such thing as repetition“ (Stein 1977: 158). Das Gesetz der Wiederholung und deren Differenz sind grundsätzliche Eigenschaften, die eine Serie zur Serie machen.

So bietet das bewusst in Englisch übernommene Stein-Zitat einerseits den Kontrapunkt zu Nietzsches Gedanken der „ewigen Wiederkunft“, zusätzlich enthält es aber das englische Wort für Wiederholung: *repetition*. Das lateinische Substantiv *repetitio* mit dem dazugehörigen Verb *repetere* ist davon nur einen Buchstaben entfernt. *Repetere* lässt sich sowohl mit wiederholen als auch mit wiederaufsuchen oder zurückfordern übersetzt werden kann (Lauterbach 2002: 622). Die Idee des ZURÜCKgehens oder ZURÜCKgebens, die dem Verb *repetere* beiwohnt, könnte in der heutigen westlichen Kapitalgesellschaft, in der Mehrung und Fortschritt weiterhin als erstrebenswerte Ziele geachtet sind, als negativ betrachtet werden. „Die Wiederholung will uns unmittelbar als eine Funktion des Versäumnisses von Zweckverwirklichung erscheinen, (. . .)“ (Villwock in, Hilmes/Mathy, 1998: 14). Kaum wird etwas Wertvolles gefunden verfliegt bereits

die Freude darüber, da es von einem moralischen Standpunkt aus den rechtmäßigen BesitzerInnen zurückgeben werden muss. Das Zurückgeben oder auch Zurückgehen ist allerdings eine Lebensrealität, aus der auch ein positiver Mehrwert gezogen werden kann. Wird etwa der Weg versperrt, bleibt zum Weiterkommen der Richtungswechsel. Der Akt des Zurückgehens wird zwar auf dem gleichen Weg wiederholt, jedoch in die entgegengesetzte Richtung. Dieser Weg könnte als reflexiver Weg beschrieben werden, da die Dinge am Wegesrand bereits bekannt sind, sich jedoch durch das Ändern der Richtung die Perspektive auf sie verändert. Etwas Altes transformiert sich zu etwas Neuem. „Was wiederholt wird, wird dadurch, daß es wiederholt wird, herausgehoben aus seinem Zusammenhang, um es mit Anderem, Neuem aktuell zu verbinden“ (Villwock in, Hilmes/Mathy 1998: 16). Der Weg zurück ist paradoxerweise der Weg nach vorne. Als populäre Vertreter, die sich mit der Wiederholung auseinandergesetzt haben, wurden zu Beginn schon Friedrich Nietzsche und Gertrude Stein erwähnt. Zusätzlich erklärt Sören Kierkegaard Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner Abhandlung Die Wiederholung, in der er versucht, eine Reise, die ihn einst nach Berlin führte, genauso zu wiederholen:

„Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn das, was wiederholt wird ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade, daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas neuem“ (Kierkegaard 2000: 22).

Steins Poetik der Wiederholung folgt einem ähnlichen Muster. Ausgehend von der minimalen Differenz bei der Wiederholung einer Erzählung, entsteht etwas Neues, das eine Wiederholung zu keiner wirklichen Wiederholung macht (Lobsein in, Hilmes/Mathy 1998: 122). Vor allem bei Kierkegaard, der eine bereits gemachte Reise genau wiederholen möchte, es ihm aber nicht gelingt, wird die Reflexivität einer Wiederholung deutlich. Die Erinnerung führt einerseits dazu, einen bereits gegangenen Weg zu erkennen, zum anderen, diesen noch einmal gehen zu wollen. Nietzsches Idee ist daher, „den Willen von allen Fesseln befreien, indem die Wiederholung gerade zum Gegenstand des Wollens gemacht wird“ (Delleuze 1968: 21). Bei Stein und Kierkegaard lässt sich aufgrund der Differenz in der Wiederholung, diese jedoch nicht erzwingen, während es bei Nietzsche aktiv zu einem höheren Prinzip einer Weltordnung, zur „Religion der Wiederholung“ erkoren wird (Villwock, 1998: 19). Für meine weitere Arbeit sind vor allem die Gedanken Kierkegaards und Steins aber auch Hegels wichtig. Eine Wiederholung kann demnach den gleichen Charakter haben, sich ähneln, jedoch nicht dieselbe sein. So entsteht eine Entwicklung, ein Progress, der wie bei Hegels Dialektik (Negation der Negation) Spiralförmig angeordnet ist. Nietzsches Modell hingegen beschreibt einen Kreis, bei dem der Beginn eines Weges auch gleichzeitig sein Ende, also stagnativ, ist. Die Frage, was unter Wiederholung zu verstehen ist, stellt sich auch Umberto Eco und erkennt: „Wir werden also einen Sinn für ›wiederholen‹ definieren müssen, nach dem der Ausdruck soviel bedeutet wie ›eine Replik desselben abstrakten Typs

zu reproduzieren“ (Eco 2001: 158). Eco nähert sich dem Begriff von der semiotisch-, medientheoretischen Seite. Er sieht die Wiederholung eher als die Reproduktion einer Ware, in der die Differenz eine Art Verkaufsmodell ist, um das bereits Dagewesene zu verschleiern, es sozusagen in neuem Gewand erscheinen zu lassen. Dabei lässt er bewusst die philosophische Herangehensweise von zum Beispiel Sören Kierkegaard oder Gilles Deleuze ausgeklammert. Er begründet dies mit der inflationären Nutzung des Begriffs Wiederholung in der Philosophie und Kunstgeschichte (Eco 2001: 157). Edgar Reitz' künstlerisches Schaffen ist, wie er selbst beschreibt, vom Wiederholungsdrang geleitet. Seine Vorstellung von Wiederholung ist eine tief künstlerische und individuelle und hat ihren Ursprung in einem Satz von Franz Kafka. Während er an **Heimat** arbeitet, hält er 1979 folgenden Gedanken fest:

„Kafka schreibt einmal: ›Die Wiederholung ist das einzige Künstlerische, das wir kennen.‹ Ich habe über diesen Satz seit Jahren immer wieder nachgedacht und glaube, seinen Sinn erkannt zu haben. Jeder vom Künstler einmal aufgegriffene Gegenstand wird sich im Laufe seines Lebens beharrlich wiederholen, sich zeigen wollen, sich auch dann zu Wort melden, wenn es längst jeden Sinn verloren hat. Das gilt in der Musik für Töne, Klänge genauso wie in der Malerei für Farben und Linien, im Film für Situationen, Bilder und Bewegung.“ (Reitz in Prinzler 1988: 306)

Wo wird Wiederholung aber zum seriellen Grundprinzip? Antworten lassen sich in Chistine Mielkes Werk über zyklische-serielle Narration finden. Sie erklärt, „Serialität beruht [...] auf Repetition, Iteration und Wiederholung [...].“ (Mielke 2006: 45) was Mielke dem Zyklischen gegenüber stellt. „Zyklisch bezieht sich [...] vornehmlich auf eine bestimmte temporäre Struktur, die von Wiederholung und Regelmäßigkeit geprägt ist.“ (ebd. 40). Mielke macht deutlich, dass sich Zyklen und Serien in ihrer grundsätzlichen Struktur der Wiederholung ähnlich sind, verweist aber dennoch auf bestehende Unterschiede.

„Wie beim Zyklus ist auch bei der Serie ein gleichmäßiger Ablauf kennzeichnend und eine thematische Verbundenheit mehrerer Teile. Was vom Zyklusbegriff abweicht, ist die Linearität an Stelle der zyklischen Kreisform und damit einhergehend die (fehlende) Transformation des Themas aller Folgen auf eine höhere Stufe. Auch die Abgeschlossenheit und Eigenständigkeit der einzelnen Folgen scheint bei der Serie nicht gegeben zu sein.“ (ebd. 42)

Ein Hauptunterschied sind also die Linearität der Serie auf der einen Seite und Kreisförmigkeit des Zyklus auf der anderen Seite. Ohne viel vorweg zu nehmen will ich an dieser Stelle darauf verwiesen, dass sich **Heimat** durchaus einer zyklisch-seriellen Erzählweise bedient. Diese herauszuarbeiten und zu problematisieren wird jedoch Gegenstand der Analyse sein. Zunächst erscheint mir aber die Betrachtung serieller Formen im

geschichtlichen Verlauf sinnvoll, um anschließend zu einer detaillierten Definition von Serie kommen.

2.1.2 Vom Höhlenbild zur Fernsehserie

Zwar lässt sich der Ursprung des seriellen Erzählens nicht genau bestimmen, doch gibt es in den 35.000 Jahre alten Wandmalereien von Pferdeköpfen in der französischen Chauvet-Höhle erste Hinweise. In den sich überlagernden Formen von Pferdenöpfen meinen einige Forscher oder interessierte Filmemacher wie Werner Herzog (*Die Höhle der vergessenen Träume*, D 2010) einen Bewegungsablauf zu erkennen. In der Vielzahl und Vielfalt der sich ständig wiederholenden Pferdeköpfen zeichnet sich auch ein serielles Muster ab. An Interpretationsansätzen mangelt es den Darstellungen an den Höhlenwänden nicht. Vermutlich haben jedoch die Menschen im Jungpaläolithikum die serielle Bildsprache als Erzählung über ihre Umwelt genutzt (Borys 2011: 1).

Wandbilder, die in irgendeiner Art auch Geschichte(n) erzählen und sich seriellen Erzählweisen bedienen, finden sich seit diesem Zeitpunkt durchgehend in der Menschheitsgeschichte. In mittelalterlichen Altarbilder etwa werden biblische oder allegorische Szenen als Triptychon angeordnet. Eine Geschichte wird also nicht in einer geschlossenen Form dargestellt, sondern in diesem Fall in drei Folgen geteilt. Die ohnehin als Serie mit vierzehn Folgen konzipierte Passion Christi wird im 16. Jahrhundert nicht mehr nur als fest stehendes Altarbild, sondern auch im Karrentheater in Form bewegter Motive dargestellt. Dafür werden riesige auf Ochsenkarren gespannte Tableaus mit den Darstellungen des Kreuzweges durch die Stadt gefahren (Berns in Giesenfeld 1994: 14). Die Bilder werden also bewegt, zu den Menschen gebracht, um möglichst viele von Ihnen zu erreichen. Eine Grundidee, die sich in den Massenmedien des 20. Jahrhunderts wiederfindet.

Aus der kulturwissenschaftlichen Perspektive sieht Werner Faulstich in der Serie eine ohnehin universelle Voraussetzung zur künstlerischen Gestaltung. „Damit aber wird die Serie als Gestaltungspinzip von Kunst überhaupt erkenntlich [...]“, bedenkt er und geht vor allem von der Serialität in der Musik aus, die er als „Variation von immergleichen Tönen, Klängen, Tonfolgen, Harmonien“ sieht (Faulstich in Giesenfeld, 1994: 49). Im selben Atemzug verweist er auf die Poesie, im Speziellen auf die Sonette Shakespeares, die durch ihre Strophigkeit und ihren Rhythmus als Bindeglied zwischen Musik und Literatur erkannt werden kann. Auch in der Architektur, wo Säulen, Fenster, Treppenaufgänge und ganze Betonplattensysteme sich ständig wiederholen, können serielle Strukturen gelesen werden (Zitko in Hilmes/Mathy 1998: 159).

So konstituiert sich bisher eine sehr allgemeine Idee des Seriellen, die scheinbar allum-

fassend auf jeden Lebensaspekt zutrifft. Die Serie findet sich demnach im Bild, der Sprache, der Schrift und der Musik, scheint undifferenziert und nicht konkretisierbar. „Wenn wir uns hier an das Modell halten, das schon in den Lettern, den Buchstaben ein serielles Prinzip erkennt, dann sehe ich eigentlich überhaupt nichts mehr, das nicht seriell wäre.“ gibt Helmut Kreuzer zu bedenken (Kreuzer in Giesenfeld 1994: 33). Dieser Einwurf ist sicher berechtigt und im Verlauf dieses Kapitels werden sich Möglichkeiten zur Differenzierung des Seriellen ergeben. Zu diesem Zeitpunkt ist zunächst diesem universell anmutenden Gebilde „Serie“ ein konkretes Medium zuzuordnen, das die eben aufgeführten Punkte wie Bilder, Sprache, Schrift und Musik vereint: Das Fernsehen, und um es vorerst doch ein wenig weiter zu fassen, audiovisuelle Medien.

Konkret und ausschlaggebend für das heutige serielle Erzählen im Fernsehen sind die Entwicklungen im Feuilletonroman des 19. Jahrhunderts. „Von allen bisherigen Hinweisen auf Frühformen des Seriellen haben die **Geheimnisse von Paris** von Eugène Sue am meisten Beachtung gefunden.“ (Hügel in Kelleter 2012: 50) erklärt Hans-Otto Hügel und tatsächlich gibt es schon im 18. Jahrhundert eine Vielzahl von Fortsetzungsromanen (etwa **Agnes von Lilien**, monatlich erschienen in Friedrich Schillers Zeitschrift Die Horen). Das späte 19. Jahrhundert führt schließlich zu einer regelrechten Welle an seriell angelegter Unterhaltungsliteratur, die vor allem in Zeitungen publiziert wird, genauer im Feuilleton. Einer dieser Feuilletonromane **Mystères de Paris (Die Geheimnisse von Paris)**, der zwischen Juni 1842 bis Oktober 1843 fast täglich erscheint, ist maßgeblich an der Entwicklung eines neuen populären, auf Spannung basierenden Erzählens in Serie verantwortlich. Im von der Aufklärung beseelten und durch die Industrialisierung voranschreitenden Frankreich entsteht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine üppige Zeitungskultur. Nach englischem Vorbild druckt das Journal des Debats Sues' **Die Geheimnisse von Paris**, einem Fortsetzungsroman, der bei der Veröffentlichung noch nicht vollendet ist (Hickethier in Giesenfeld 1994: 55). Das führt zwangsläufig zu einer Gefährdung der Handlungseinheit, da im akkordartigen Produktionsprozess Logikfehler entstehen können. Zu dieser Zeit entwickelt sich ein neues folgenreicheres Schreiben, bei dem der Cliffhanger am Ende einer Folge als spannungstreibendes und verknüpfendes Element verwendet wird. Diese kataphorische Erzählweise, eine Erzählweise die ständig abgebrochen und wieder aufgenommen wird, entwickelt sich jedoch nicht im Europa des 19. Jahrhunderts, sondern im arabischen Raum im achten Jahrhundert mit den Erzählungen aus **Tausendundeine Nacht**.

„Zur Publikumsbindung scheint sie sich besser zu eignen, als das zyklische Erzählen abgeschlossener Geschichten, was auch erklärt, warum die Berufserzähler des vorde-
ren Orients, die ›Tausendundeine Nacht‹ hauptsächlich tradierten, diesen Effekt zum
tragenden Prinzip der Narration wählten.“ (Mielke 2006: 58)

Leser werden also durch den Cliffhanger gebunden, was auch das Massenhafte und

Kommerzielle des seriellen Erzählens betont. Mit den *Geheimnissen von Paris* hält auf inhaltlicher Ebene hingegen ein demokratischer Prozess Einzug ins serielle Erzählen. Die Geschichte zieht sich durch alle gesellschaftlichen Schichten, spielt in der immer rascher wachsenden urbanen Öffentlichkeit, liefert ihr ein Bild von sich selbst und löst eine wahre Serienhysterie aus. Von da an kann sich die Serie immer wieder in verschiedenen Transformationsprozessen in populären Massenmedien etablieren. So schafft sie es, nach dem Sprung vom Zeitungsroman zur Radioserie, sich schließlich in neuer audiovisueller Form erst im Film und schließlich im für sie prädestinierten Medium Fernsehen einem nie dagewesenen Massenpublikum anzubieten. Denn „offenbar haben Film und Fernsehen eine andere Darstellungsmacht als die Schriftmedien; (...).“ (Hickethier in Kelleter 2012: 355).

2.1.3 Eine Fernsehserie ist . . .

„Mit der Fernsehserie meinen wir heute in erster Linie eine fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung produziert wird, die aber zwischen ihren einzelnen Teilen verschiedene Verknüpfungsformen aufweist.“ (Hickethier 1991: 8)

Diese Erkenntnis Hickethiers aus dem Jahr 1991 trifft heute grundsätzlich immer noch zu. Auch wenn sich die fiktionale Fernsehserie durchaus weiter entwickelt hat, wie es Hickethier selbst prophezeite „Die Entwicklung der Serienform ist wie jede Gattungs- und Genreentwicklung als eine dynamische, sich verändernde zu begreifen.“ (Hickethier 1991: 8). Von der fiktionalen Serie können andere serielle Formate im Fernsehen wie Nachrichten, Unterhaltungs-Shows oder Dokumentarfilmreihen abgegrenzt werden, doch wird genau diese Grenze heute durch zahlreiche Scripted-Reality-Formate in Frage gestellt. Dabei werden dokumentarische Praktiken angewendet, um eine nicht fiktionale Welt zu suggerieren, die meistens schon in den Wohnungen der „sozialen Akteure“ beginnt, die „gleich um die Ecke“ wohnen könnten. Dabei handelt es sich um vorgefertigte Plots, um eine fiktionale Handlung also, die abgefilmt wird. Durch zahlreiche soziale Anknüpfungspunkte und stereotype Figuren, die den Rezipienten angeboten werden, wird ein dementsprechend großes Gefühl von Nähe erzeugt. Die erweiterten Möglichkeiten durch technisch reproduzierte audiovisuellen Medien, im Speziellen bei der Fernsehserie, erhöht weiter die Konnexion zu den Rezipienten.

„Photographie, Film und Fernsehen beruhen einerseits auf der technischen Reproduktion, was die Serialität, und zwar den mechanischen Typus von Serialität, zur Grundlage ihres Funktionierens macht. Andererseits und gleichzeitig aber versprechen sie, und dies gerade in der Abgrenzung von Sprache und Schrift, eine ganz besondere Nähe zum 'Leben', wenn sie beanspruchen, das tatsächlich ohne Verlust, konkret und in seiner ganzen Fülle zur Abbildung zu bringen.“ (Winkler in Giesenfeld 1994: 42).

Während sich die Gestalt der Serie im geschichtlichen Verlauf rein optisch ändert, bleiben ihre Inhalte beständig. Grundsätzliche Fragen der Feuilletonromane vor etwa Hundertfünfzig Jahren werden auch im zeitgenössischen Reality TV und der Scripted Reality aufgeworfen. Grundthemen wie Sympathie und Antipathie, also Liebe und Hass oder Gut und Böse als sich wiederholende Verhandlungsgegenstände des seriellen Erzählens (wie in Einzelwerken auch) bleiben stets erhalten. Thematisch, stellt Hickethier fest, dreht es sich immer wieder um „kriminelle und andere abweichende Aktivitäten, soziale Probleme, medizinische Entwicklungen und Liebes- und Eheprobleme.“ (Hickethier in Giesenfeld 1994: 64).

Dieser beispielhafte Vergleich vom Zeitungsroman zum Scripted Reality zeigt gewisse Grundstrukturen und Verhandlungsebenen im seriellen Erzählen. Es wird offenbar, dass sich die Serie in mediendynamischen Prozessen stetig ändert und somit auch das Vokabular, das sie beschreibt (vgl. Hickethier). Um dieses jedoch greifbar zu machen, ist es wichtig, konkret auf Typen, Formen und Strukturen der fiktionalen Fernsehserie einzugehen, sie zu definieren. Welche gibt es und wie werden sie benannt?

Umberto Eco meint: „Wir haben eine feststehende Situation und eine Anzahl ebenso feststehender Hauptpersonen, um welche sich Nebenpersonen gruppieren, die von Fall zu Fall wechseln, damit der Eindruck einer neuen Geschichte entsteht.“ (Eco 2001: 159). Zu dieser Kurzdefinition ergänzt Eco drei verschiedene Varianten von Serienstrukturen. Er nennt erstens die Schleifenstruktur, die einer Figur nicht die Möglichkeit gibt, sich weiter zu entwickeln. Sie ist von vornherein festgelegt, hat eine lange Vergangenheit, aber keine Zukunft und das Altern der Figuren einer solchen Serie ist ausgeschlossen. Die zweite Variante, die Spirale, ermöglicht zumindest der Figur eine Entwicklung nach vorne, obwohl der Handlungsrahmen genau abgesteckt ist. Sie hat die Möglichkeit zu reifen. Drittens nennt Eco als einen Sonderfall, eine Serie, die sich durch einen bestimmten Schauspieler mit einer stark identifikatorischen Figur fortführt. Obwohl es keine Handlungseinheit zwischen den Filmprojekten gibt, hält die Präsenz des markanten Schauspielers und seiner Figur das Seriengefühl aufrecht (ebd. 160 f.). Dieser Serienart stellt Eco die Saga gegenüber. Er unterscheidet die beiden Begriffe Serie und Saga zunächst, um sie später wieder zusammen zu führen. Eine Saga ist demnach „eine Abfolge scheinbar immer neuer Ereignisse, die im Gegensatz zur Serie den ‘historischen’ Werdegang einer Person, oder besser noch einer Personenfamilie betreffen.“ (ebd. 161 f.). Das Altern der Personen, also das Vergehen der Zeit ist ein ausschlaggebendes Kriterium der Saga. Im Mittelpunkt steht dabei ein Held, dessen Leben linear von der Geburt bis zum Tod begleitet wird, oder aber stammbaumförmig eine ganze Familie über mehrere Generationen darstellt. In Ecos Augen ist die Saga aber nichts weiter als eine maskierte Serie: „Den Figuren in *Dallas* passieren mehr oder weniger immer dieselben Dinge: Kampf um Reichtum und Macht, Leben, Tod, Niederlage, Sieg, Ehebruch, Liebe,

Haß, Neid, Täuschung und Enttäuschung.“ (ebd. 162). Das bedeutet, dass trotz eines Generationswechsels weiterhin die gleichen Dinge geschehen.

Hickethier legt seinen Schwerpunkt vor allem auf „die doppelte Formstruktur der Serie“, denn „zur Seriengeschichte gehören ebenso Serien mit abgeschlossenen Folgenhandlungen wie Fortsetzungsgeschichten, deren Folgen aufeinander aufbauen“ (Hickethier 1991: 8). Damit überschneiden sich Eco und Hickethier grundsätzlich, dennoch gibt es für Hickethier keine Notwendigkeit für eine konkrete Unterscheidung zwischen Serie und Saga. Für ihn ummantelt die Serie die Saga, sie ist ein Teil der Gesamtidee. Noch grundsätzlicher fällt daher seine Definition von Serie aus, denn das „Prinzip der Serie ist die Mehrteiligkeit; radikal verstanden fängt die kleinste Serie bereits bei einer Folge von zwei Teilen an [...]“ (ebd.).

Um die verschiedenen Begrifflichkeiten, mit der fiktionale Fernsehserien üblicherweise beschrieben werden, weiter zu differenzieren, wird es an dieser Stelle nötig, diese zu definieren. Uwe Boll bietet aufgrund der Forschung von Egon Netenjakob, Lothar Mikos, Joachim Schöberl und Knut Hickethier folgende Formbeschreibungen an. Dabei unterteilt er in:

„a) Serien unterschiedlicher Genres mit abgeschlossener 25-55 minütiger Folgenhandlung und gleichbleibender Identifikationsfiguren [...].

b) Serien unterschiedlicher Genres mit aufeinander aufbauenden Folgen, in deren Verlauf einige Personen abgelöst werden können und die Hauptpersonen eine Entwicklung durchmachen. Hierbei werden bestimmte Ausprägungen unterschieden: - Serien mit Endloscharakter, deren 15-55 minütigen Folgehandlungen nie auf einen endgültigen Abschluss hinsteuern, weil sie solange produziert, wie sie erfolgreich zu vermarkten sind [...]. - Serien, die eine weitverzweigte Geschichte in 25-50 minütigen Episoden erzählen und diese zu einem Ende bringen [...]“ (Boll 1994: 45)

Diese Einordnung Bolls konkretisiert noch einmal Ecos und Hickethiers Positionen. Glen Creeber ergänzt, dass sich auch Mischformen etabliert haben und Episodenserien a) deren Folgen normalerweise untereinander austauschbar wären narrative Verknüpfungen zu anderen Episoden aufweisen. Damit bedienen sich diese Episodenserien dramaturgischer Elemente der Fortsetzungserie b) (Creeber 2004: 8). Der Cliffhanger (vgl. Cliffhanger) beispielsweise, der vorwiegend dem Mehrteiler zugeordnet wird, kommt also auch in solchen Mischformen zum Einsatz. Der normative und empirische Standpunkt Bolls führt zwar zu einer genauen Definition, doch sieht diese zunächst keine Ausnahmen vor. Folgen, die den engen Zeitrahmen überschreiten oder nicht mit einem Cliffhanger enden, fallen aus dieser Definition heraus. Auch in anderen Teilaspekten ist die Arbeit veraltet. Dennoch bietet Bolls empirische Vorarbeit von 1994 eine gute grundsätzliche Definition für die strukturelle Einordnung von *Heimat* in den Serienkosmos.

Ein Sonderfall ist die Reihe. Sie ist nicht in Bolls Definition integriert und muss daher separat beschrieben werden. Reihen sind Serien, deren Folgen durch eine signifikante Gemeinsamkeit, meist durch den Titel, verbunden werden. Das Personal wechselt und die Folgen sind abgeschlossen, können aber auch narrativ miteinander verbunden sein (Hickethier 2012: S. 197). Nicht nur der Titel, auch derselbe Regisseur, Schauspieler, Protagonist oder derselbe Handlungsort können die Gemeinsamkeit stiften, die eine Reihe zu einer Reihe machen. So ist zum Beispiel **Tatort** eine Reihe, die durch den Titel und ihr Genre zusammen gehalten wird, während Tatort-Kommissar Borowskis Fälle etwa als eine Fortsetzungsserie innerhalb der Reihe gesehen werden können. Nach Creeber sind Reihen „a number of single Stories that are connected by related theme, setting or set of characters“ und schließt sich damit Ecos Gedanken des seriellen Zusammenhalts durch einen bestimmten Schauspieler an. (Creeber 2004: 8). Reihen zeichnen sich meistens auch dadurch aus, dass einzelne Folgen die Normlänge eines Spielfilms von etwa 90 Minuten nicht überschreiten (Bronner 2004: 12).

2.1.4 Heimat: Ein Mehrteiler

Zwischen Einzelfilm und Serie liegt der Mehrteiler, der mindestens aus zwei Teilen besteht, erklärt Hickethier (Hickethier 2012: S. 196). Auch nach Boll sind Mehrteiler lange Filme, die mit „einer Gesamtspieldauer zwischen 4 und 30 Stunden“ eine Ausstrahlung am Stück verhindern, so dass sie in Blöcken „von je 30 - 100 Min. gesendet werden und jeweils mit einem Cliffhanger enden“ (Boll 1994: 46). Zu diesem Verständnis des Mehrteilers als zu lang geratenem Film, dessen Serialität nur durch die Sendung auf verschiedenen Programmplätzen zurückzuführen ist, kann er aber auch „und das ist die Regel, eine eigene ästhetische Struktur besitzen und aus der Mehrteiligkeit eine besondere Form des fortsetzenden Erzählens machen.“ (Hickethier 2012: 196). Mehrteiler, die oft auch als Mini-Serie oder im Englischen „miniseries“ genannt werden, gehen dabei selten über dreizehn Teile hinaus (ebd. 196). In der Kategorisierung von Boll im letzten Kapitel 2.1.3 ist der Mehrteiler b)¹ zuzuordnen. Neben der aufeinander aufbauenden Struktur ist zusätzlich die Abgeschlossenheit der gesamten Handlung hervorzuheben. Wie im nächsten Kapitel durch zahlreiche Beispiele aus dem deutschen Fernsehen erkenntlich gemacht ist, wird der Mehrteiler gerne für die Verfilmung epischer Literatur genutzt. „In keiner anderen dramatischen Form kann eine Geschichte in 3, 6 oder sogar 9 Stunden mit so langem Atem und epischer Breite erzählt werden.“ (Bronner 2004: 13). Die Möglichkeit, eine literarische Vorlage im Detail wiederzugeben, ist so um ein Vielfaches höher als etwa in einer neunzig minütigen Einzelproduktion.

¹ „b) Serien unterschiedlicher Genres mit aufeinander aufbauenden Folgen, in deren Verlauf einige Personen abgelöst werden können und die Hauptpersonen eine Entwicklung durchmachen.“ (Boll 1994: 45)

Bei **Heimat** fällt diese rein literarische Vorlage streng genommen weg, da Autor und Regisseur dieselbe Person sind. Dennoch gibt es auch für **Heimat** eine von Edgar Reitz und Co-Autor Peter Steinbach geschriebene Manuskriptvorlage, was im Folgenden noch näher erläutert wird.

Die Serie **Heimat** erfüllt zwar alle formalen Eigenschaften eines Mehrteilers, dennoch entzieht sie sich in manchen Teilen einer eindeutigen Zuordnung, da es sich um einen Autoren-Mehrteiler handelt (vgl. Elsaesser). So haben beispielsweise die einzelnen Episoden unterschiedlich lange Laufzeiten „zwischen 138 Minuten und einer knappen Stunde“ (Reitz 1993: 158). Diese Brechung der Regelmäßigkeit lässt sich durch den dramaturgische Anordnung und den Aufbau von **Heimat** erklären. „Die einzelnen Teile sind nicht als jeweils in sich geschlossene Form konzipiert, sondern fließen in der Erinnerung ineinander.“ (ebd.). Diese Art von offener Dramaturgie ist typisch für den deutschen Autorenfilm der 1970er Jahre. Ansätze dafür lassen sich im Oberhausener Manifest von 1962 finden. Autoren proklamieren damals: „Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“ (Prinzler 1988: 29). Ein konventionelles Verständnis von Film mit einer schematischen Einordnung in Stile oder Genres gehört für die Unterzeichner, unter denen sich auch Edgar Reitz und Alexander Kluge befinden, der Vergangenheit an. Der neue deutsche Film entzieht sich mit seinen individuellen Zugangsweisen daher oft einer eindeutigen Zuordnung nach konventionellen Parametern. Zur Analyse ist es daher nicht sachdienlich, sich ausschließlich an die Definition von Boll zu halten. Die Definition kann aber dennoch als Richtlinie gelten, um konventionelle Strategien von unkonventionellen unterscheidbar zu machen.

2.2 Heimatbegriff und Serie

In diesem Teil möchte ich zur Ergänzung den Heimatbegriff diskutieren und einige Überlegungen zur formalen Verknüpfung von Serie und Heimat herstellen. So versucht zum Beispiel der Kulturwissenschaftler Werner Faulstich, die Serie von einem rein anthropologischen Standpunkt aus zu betrachten und kommt zu einem Vergleich struktureller Gemeinsamkeiten von Heimat und Serie. Dieser eröffnet die Möglichkeit, das formale Gebilde Fernsehserie mit dem abstrakten Begriff Heimat zu verknüpfen. „Die Serie schafft Ordnung, Vertrautheit, bildet das Koordinatensystem unseres Lebens.“ (Faulstich in Giesenfeld 1994:). Sie kann demnach als Wahrnehmungs- und Ordnungsprinzip von menschlicher Existenz verstanden werden. In diesem Schema sieht Faulstich die Andockmöglichkeit zur Heimat.

„Wir hängen am Gewohnten, Bekannten, sind verwurzelt im eingefahrenen Regelwerk bewährter Verhaltensmuster, fühlen uns in erfahrenen, erlernten Beziehungen zu Men-

schen, Ortschaften, Landschaften, Handlungsräumen relativ geborgen und streßfrei.“
(Faulstich in Giesenfeld 1994: 51)

Die Serie wird bei Faulstich also zu einem Ort, an dem die Dinge geordnet sind, ja, sich fast von selbst ordnen, wo ewig eingeübte Regeln und Gewohnheiten herrschen. Das klingt zunächst sehr rational, nüchtern, vielleicht sogar beklemmend. Dennoch steckt in der Gewohnheit das Versprechen von Geborgenheit und damit das Versprechen von Freiheit, die mit Regeln bezahlt werden muss. Kehren in einer Serie etwa immer dieselben, bald altbekannten Personen wieder, oder lässt sich die Titelmelodie schon anhand der ersten zwei Takten erkennen, ist die Vertrautheit ähnlich hoch, wie bei der Rückkehr zu den Kindheitsorten, in die Heimat. Hier wird ein Widerspruch deutlich. Auf der einen Seite das Gefangensein „im eingefahrenen Regelwerk“, auf der anderen Seite die Freiheit im Geborgensein. Aus diesem Zwiespalt scheint eine Emotion zu wachsen. Heimat wird zur Sehnsucht, zur Melancholie und ist nach Elisabeth Boa und Rachel Palfreyman bestimmt von Kontrasten. So steht etwa Stadt gegen Land, Modernität gegen Fortschritt, Künstlichkeit gegen Natürlichkeit, die sprunghafte, gesichtslose Masse der Metropolen gegen das geerdete Individuum auf dem Land (vgl. Boa/Palfreyman 2000). Um den Gegenstand beschreibbar zu machen, unterteilen die Autorinnen Heimat daher in vier Dimensionen.

„(i) Die räumlich-zeitliche Dimension: ›Heimat‹ dient als 'spatial metaphor' dazu, eine spezifische Beziehung zwischen Raum und Zeit zu konstruieren: Zeit gilt als Feind der Heimat, über spezifische ästhetische Strategien und textuelle Operationen gilt es, dem Raum diejenigen Merkmale der Zeit einzuschreiben, die dennoch erwünscht sind. (ii) Die semiotische Dimension: Heimat ist immer einem Signifikationsprozess unterworfen, ein 'Heimat-Effekt' muss demgemäß erst produziert werden. Heimat ist Konstrukt, ist Vorstellung, und damit Nicht-Natur, (rhetorischer) 'Wert'. (iii) Die Gender-Dimension: Der Heimatdiskurs differenziert sich grundlegend hinsichtlich der Geschlechter und deren Funktionen aus. Heimat wird als weibliches Prinzip gesetzt [...], Frauen/Müttern eine mediale Leistung zugewiesen. (iv) Die dialektische Dimension: Heimat ist bestimmt durch Ausgrenzung und Integration. [...] Gerade die Qualität der Grenze gilt es zu demonstrieren und zu dokumentieren, ist sie es doch, die Heimat wesentlich konstruiert.“
(Krah 2012: 169)

Im Gegensatz zum analytischen Modell von Heimat stellt sich das Heimatgefühl bei Faulstich und Reitz dar.

„Das Heimatgefühl als Ausdruck der Sehnsucht nach dem Vertrauten ist nichts anderes als die Regression auf die dominierenden kulturellen Symbole des Subjektiv-Territorialen, des Subjektiv-Biographischen, als Ausdruck der Sehnsucht nach sich selbst.“ (Faulstich in Giesenfeld 1994: 51)

Nach Faulstich ist Heimat also etwas hochgradig Subjektives, Gefühltes und dazu von vornerein verloren. Die Orte der Kindheit die nur „aus Erinnerungen und Sehnsüchten“ bestehen, sind verändert, kommen nicht wieder, weil sich die Kindheit in der Zeit verloren hat (Reitz 2004: 84). Der Verlust scheint etwas Heimatimmanentes zu sein, so „dass diejenigen, die 'Heimat' haben, weniger darüber reden.“ (Bredow/Foltin 1981: 24). Erst mit dem Verlust entsteht das Gefühl nach der Geborgenheit eines 'Zuhauses'. Der schon im 16. Jahrhundert (im rational medizinischen Kontext) verwendete und später von den Romantikern übernommene Begriff Heimweh weist darauf hin (vgl. Neumeyer 1992: 14 ff.). Damals wird vor allem Soldaten offizielles 'Heimweh' während ihrer Odyssee durch Myriaden von Kasernen fern von Haus und Hof attestiert.

Historisch entwickelt sich der Heimatbegriff zunächst aus der Bezeichnung für Haus oder Hof und wird eher amtsprachlich neutral für den Geburtsort gebraucht, ist räumlich ausgerichtet und wird als juristische Dimension im Heimatrecht deutlich. Dieses wird den Menschen mit eigenem Besitz, also einem eigenen Haus oder Angestellten, die in einem solchen Haus arbeiten, zugesprochen. Besitzlose kommen damals nur durch soziale Einrichtungen zu diesem Recht. Kommunen haben demnach für jene Besitz- und Obdachlosen zu sorgen und sie in sogenannten Armenhäusern unterzubringen. Nur widerwillig finanzieren die jeweiligen Kommunen besitzlose Menschen und Morde an Obdachlosen sind keine Seltenheit. Im 19. Jahrhundert wandelt sich der Heimatbegriff. Mit der Industrialisierung erhöht sich die Mobilität. Das Reisen wird schneller, erschwinglicher und bald auch komfortabler. Während sich Kleinstädte zu urbanen Wirtschafts- und Industriezentren entwickeln, ziehen immer mehr Menschen vom Land in die neu entstehenden Metropolen und lassen dabei ihre Geburtsorte zurück. Es sind meistens die Unterprivilegierten, die kein Heimatrecht haben und in den Großstädten eine neue Möglichkeit auf ein besseres Leben sehen. Sie werden Arbeiter im neuen Industriezeitalter mit der Aussicht auf ein selbstbestimmtes Leben an einem anderen Ort fern der Heimat.

„Der von der bürgerlichen Gesellschaft als Fortschritt erfahrene Industrialisierungsprozess bringt eine Dynamik und Mobilität mit sich, die die bestehenden Nahwelten problematisiert, auflöst, zerstört. Mit den räumlichen Umsetzungen gehen die Wandlungen bestehender Normensysteme einher, entstehen neue Formen von Öffentlichkeit, die wichtigen Kommunikations- und Entscheidungsprozessen ihre Unmittelbarkeit nehmen und zur Anonymisierung führen. Auch bei überwiegender Sesshaftigkeit wird die Umgebung so verändert, dass die Beziehungen zur gewohnten Umwelt labiler werden. Dagegen wird 'Heimat' als vertraute, unveränderte Nahwelt als Gegenwelt zu einer Berufungs- und Stabilisierungsinstanz.“ (Piepmeier in Cremer 1990: 94)

In dieser Zeit wandelt sich der Heimatbegriff von etwas Realem zu einer Projektion. Die neue Stadtbevölkerung sieht in der zurückgelassenen Dorfidylle nun vermehrt das

Pittoreske, das Heile mit beständigen Strukturen, im Gegensatz zur Großstadt mit ihren rauchenden Schloten, der Härte und Anonymität des sozialen Miteinander und ihrer Flüchtigkeit. Heimat wird zum Klischee. In der Gründerzeit, in der Mitte des 19. Jahrhunderts, wandelt sich das Heimatverständnis. Während die sozialen Kämpfe der Arbeiterbewegung auf innere Differenzen im gerade entstehenden Deutschland hinweisen, wird der Vaterlandbegriff dem Heimatbegriff gleichgesetzt, um den Zusammenhalt der sich entwickelnden Nation zu fördern. Die Arbeiter hingegen sehen ihre Bewegung als Heimat, die nicht Ortsgebunden ist, sondern sich aus dem menschlichen Miteinander konstituiert, sich nicht als gegeben, sondern als verhandelbar darstellt (Bausinger in Wehling 1984: 16 f.).

Im ausgehenden 19. Jahrhundert bildet sich schließlich eine ganze Heimatbewegung im noch jungen deutschen Reich aus. Ihr ist vor allem am Fortbestand Heimatlicher Kunst gelegen, welche die Bewegung durch die „zerstörerischen Tendenzen der sozioökonomischen Entwicklung“ in der Industrialisierung gefährdet sieht (Neumeyer 1992: 25). Innerhalb der Bewegung lassen sich immer stärker werdende nationalistische Tendenzen erkennen.

„Heimat und ‘Vaterland’ werden so miteinander verknüpft und Heimatliebe wird automatisch zur Vaterlandsliebe, ja wird sogar als Voraussetzung und Notwendigkeit für den Bezug zum Nationalstaat angesehen. Damit erhält Heimat staatstragende Bedeutung und gerät zunehmend in das Fahrwasser politisch- ideologischer Manipulation. [...] [Die] Verknüpfung zwischen dem einzelnen, seiner Heimat und der Nation ist denn auch die wesentlichste Neuerung, die die Heimatkunst zur Begriffsgeschichte von Heimat beigesteuert hat. Sie beeinflusst damit entscheidend deren weitere Entwicklung und insbesondere die Verwendung im Nationalsozialismus. Mit der Heimatkunst als ‘aggressiver nationaler oder oft schon rassistisch-völkischer Ideologie’ [...] begann die zunehmende Politisierung des Heimatbegriffs, die dann im III. Reich endgültig vollzogen wurde.“ (Neumeyer 1992: 25)

Mit dem verlorenen Ersten Weltkrieg im Jahr 1918 und den zerbrochenen Träumen von einem deutschen Imperium wandelt sich auch der Heimatbegriff erneut. Vom idyllischen Klischee wird Heimat immer mehr zu einem Mysterium. Im Dritten Reich ist Heimat schließlich ein Kampfbegriff innerhalb der bekannten „Blut-und-Boden-Ideologie“ der Faschisten. Ursprünge dieser Ideologie lassen sich allerdings bereits im 1922 erschienenen ***Der Untergang des Abendlandes*** von Oswald Spengler lesen.

„Im gedanklichen System des Nationalsozialismus gibt es nichts, was nicht schon Jahrzehnte vorher gedacht oder diskutiert worden wäre. Wie die Ideologie, so hat auch die Sprache des Nationalsozialismus ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert.“ (Bastian 1995: 131)

Der Heimatbegriff ist im Dritten Reich also ein ideologisches Sammelbecken, das mit rassistischem und kolonialem Gedankengut des 19. Jahrhunderts gefüllt und immer wieder zur antisemitischen Propaganda verwendet wird. Ein Beispiel hierfür ist etwa Fritz Hipplers *Der ewige Jude* (D 1940), ein sich dokumentarischer Mittel bedienenden Propagandafilm, in dem anhand von verqueren Statistiken und Kartenmaterial gezeigt wird, dass die jüdische Bevölkerung ursprünglich nicht in Deutschland beheimatet war oder sein sollte. Nach dem Holocaust und dem verlorenen Zweiten Weltkrieg liegt Deutschland erneut in Trümmern. Die einstige Idee von Heimat scheint nicht mehr existent und so wandelt sich der Begriff ein weiteres Mal. In Anbetracht der unzähligen Flüchtlinge, die durch Europa ziehen, bekommt Heimat zunächst wieder eine reale Komponente.

„Wie schon nach dem 1. Weltkrieg wurde Heimat vom Kleinbürgertum und sozial schwachen Schichten auch diesmal wieder benutzt, um nach dem erlebten Chaos einen Mittelpunkt des Lebens zu finden, einen Maßstab der Orientierung und ein Wertesystem für eine Wiederbesinnung.[...] Während dies nach dem 1. Weltkrieg jedoch eine zunehmende Politisierung zur Folge hatte und z.B. die Heimatkunde als Mittel zum Zweck der nationalen Erneuerung einen wichtigen Platz einnahm, zeichnete sich das Heimatbild der Zeit nach dem 2. Weltkrieg dadurch aus, dass es völlig unpolitisch und auf einen 'Kraftquell für Sitte und Gemüt' [...] reduziert war.“ (Neumeyer 1992: 40)

Mit dem Versiegen der Flüchtlingsströme wird Heimat erneut zum Klischee, ähnlich wie es bei den bereits erwähnten Umbrüchen während der Industrialisierung der Fall gewesen ist. Maßgeblich sind es die in den 1950er Jahren entstehenden Heimatfilme, die ein heiles Bild einer unzerstörten Natur und Gesellschaft ausstellen, während viele deutsche Städte immer noch in Trümmern liegen. In *Der Förster vom Silberwald* (D 1954) etwa bildet die ausgeblendete, aber als verkommen beschriebene Stadt die Antithese zur bildreichen positiven Darstellung von Natur und Landidylle. Somit leisten sie der Verdrängung von Gräueltaten im dritten Reich Vorschub. Mit dem Wirtschaftswunder und der Neuorientierung der Gesellschaft hin zu Konsum, Freizeit, Massenkommunikation und Mobilität verschwindet der Heimatfilm langsam aus den Kinosälen. Die vom Fortschritt und Materialismus geprägten 1960er Jahre brauchen die „Heile-Welt-Simulation“ und die damit verbundenen traditionellen Werte nicht mehr (ebd. 71f.). Doch fordert zu dieser Zeit erneut eine Industrielle Revolution ihren Tribut, die in der Umwidmung von Agrarlandschaften in Industriegebiete Gestalt annimmt.

Wichtig für diese Arbeit ist nun die Zeit der 1970er und frühen achtziger Jahre in Bezug auf den Heimatbegriff und seine Auswirkung auf die Gesellschaft und Kultur zu jener Zeit. Der exzessive Konsum der sechziger Jahre lässt am Ende der Dekade vermehrt seine

Kritiker laut werden. In den neu entstehenden Industriegebieten sehen die Menschen bald keine Rechtfertigung mehr, da die immensen Gewinne des Wirtschaftsaufschwungs bald schon stagnieren. Es entsteht ein gesteigertes Interesse für Umwelt und am Regionalen, welches sich in Bürgerinitiativen, Stadteilzeitungen und -festen oder Stadverschönerungskampagnen ausdrückt: Indizien für eine sich neu formierende Heimatbewegung auf breiter gesellschaftlicher Ebene. Während sich auf dem Land Menschen für Dorf- und Denkmalpflege und gegen die Umwidmung von Agrarflächen einsetzen, wird der neue Heimatdiskurs vor allem von linksintellektuellen Städtern geführt. Heimat soll aus ihrer Sicht nicht einfach konserviert, wie es die Heimatbewegung während der Industrialisierung forderte, sondern neu gestaltet werden. Kritische Umstände sollen nicht mehr als gegeben, sondern als veränderbar gesehen werden. Veränderung entsteht also nicht durch die Flucht aufs Land, sondern durch Initiativen vor Ort in denen Probleme neu verhandelt werden. Das in den siebziger Jahren bestehende sozioökonomische System wird in Frage gestellt, soll verändert werden, allerdings nicht zurück zu einer traditionellen, sondern zu einer neuen Form. Auch Städte sollen zu Orten mit der Möglichkeit für eine funktionierende soziale Interaktion und einer funktionierenden Umwelt werden. Heimat soll ein Raum des sich Wohlfühlens sein, ein territorialer Satisfaktionsraum wie es Greverus beschreibt (Gebhard 2007: 43). Ländliche Gebiete kommen zu dieser Zeit immer mehr in die Kritik und verlieren ihre Unschuld als idyllische „Heile-Welt-Phantasie“ (vgl. Neumeyer 1992: 57). Das schlägt sich auch in einer neuen Welle von Heimatfilmen und -serien nieder, die Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre in Deutschland entstehen. Die Auseinandersetzung mit dem Genre nimmt in der Post-68er-Zeit erneut Fahrt auf, vom Heimatbegriff verabschiedet man sich jedoch.

In diesem kurzen historischen Abriss wird deutlich: Heimat ist ein Phänomen, als Begriff vage, objektiv undefinierbar, emotional und subjektiv und daher interpretationsoffen. Das macht ihn besonders anfällig für ideologische Einschreibungen (Gebhard 2007: 9). In seiner Bedeutung ist der Heimatbegriff im Laufe der Zeit also einem ständigen Wandel unterworfen, dementsprechend streitbar und diskussionswürdig. Unter strukturellen Gesichtspunkten zeigt der Heimatbegriff sogar eine gute Anknüpfungsmöglichkeit zur Fernsehserie.

Die Fernsehserie ist Erzählung und eben im Erzählerischen liegt das Heimatliche. Heimat hat früher „zunächst eine ganz konkrete, räumliche Bedeutung, die dem Wort in einigen Dialekten bis heute geblieben ist, so im Schweizerdeutschen und in bayrischen und österreichischen Dialekten als Synonym für Haus und Hof“ erklärt Ina-Maria Greverus (Greverus 1972: 28). Nun stelle man sich eine Holzbank neben einem Gehöft vor auf der eine Bäuerin mit der anderen tratscht und man stelle sich die seltenen Fahrten mit dem Pferdekarren ins Dorf vor und die Aufschneidereien der Bauern im Wirtshaus. In den Erzählungen im und um den Hof herum, über den eigenen Hof und über die

Nachbarhöfe und die Leute, die dort leben, entwickelt sich eine fortlaufende Narration, die auch in seriellen Strukturen vorstellbar ist. In diesen Erzählungen wiederholen sich Personen, Orte und Gegenstände und erfahren so eine Ordnung. Heimat konstruiert sich in der Erzählung.

„Das Alltagsleben konfrontiert mit Wirklichkeitspartikeln, die – um sinnvoll und begreifbar zu werden – der Einordnung in ein System von Zuordnungen und Funktionszuschreibungen bedürfen. Diese wesentliche, strukturierende Arbeit leistet das Erzählen. Das Erzählen ermöglicht es, die kontingenten Alltagspartikel zu Gegenständen von Erfahrung zu gliedern und bearbeitbar zu machen.“ (Schmitt-Sasse 1988: 102)

Erzählen bedeutet über sich hinaus zu wachsen, also ein Erlebnis erinnernd zunächst in Worte zu fassen, es zu rekonstruieren, um zum erzählenden Ich zurückzukehren. „Erzählerisch ist so die ‘Heimkehr’, zu uns selbst,“ erklärt Lothar van Laak etwas kryptisch. „Nicht die ‘transzendente Obdachlosigkeit’ des Subjekts ist charakteristisch, sondern der Prozess, erzählerisch ein ‘Obdach’ zu finden oder zu ‘bauen’.“ (van Laak 2009: 41). Wie Faulstich wirft van Laak einen anthropologischen Blick nicht direkt auf das Serielle, aber auf die Erzählung im Allgemeinen. Durch den erzählerischen Konstruktionsprozess konstruiert sich auch Heimat, die er hier ‘erzählerisches Obdach’ nennt. Das emotional Erlebte wird durch das Erzählen zur Geschichte, zu einer Montage mit einer Ordnung und Regeln. Das Erlebte wird zum Mythos.

Emotionalität, sich ständig wiederholende Muster, eingeübte Regeln und feste Strukturen sind Eckpfeiler des Heimatbegriffs aber auch der Serie. Das prädestiniert serielle Formen nicht nur für epische Literatur, sondern auch für die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Heimat. Als Beispiel kommt etwa die **Odyssee** in den Sinn. Sie ist als Serie gesehen auf zweierlei Arten geradezu Heimat stiftend. Zum einen auf territorialer Ebene, da Homer durch Odysseus Irrfahrten nahezu das gesamte unter griechischem Einfluss stehende Gebiet in den einzelnen Episoden abbildet. Zum anderen auf privat emotionaler Ebene, denn Odysseus will nichts anderes, als zu seiner Frau Penelope und in die Heimat zurückzukehren. Hätte er im 16. Jahrhundert gelebt – vermutlich wäre ihm ganz offiziell „Heimweh“ diagnostiziert worden.

2.3 *Heimat*, ein Mehrteiler unter vielen

Heimat ist im deutschen Fernsehen kein Einzelfall. Schon in der Nachkriegszeit forcieren Fernsehmacher eine Auseinandersetzung der jüngsten deutschen Geschichte im öffentlich rechtlichen Mehrteiler. Mit dem großen Erfolg des neuen deutschen Films in den 1970er Jahren ändert sich die Beziehung zwischen dem „alten“ Medium Film und dem „neuen“ Medium Fernsehen.

2.3.1 Neuer deutscher Film und Fernsehen

Im bundesdeutschen Film der 1970er Jahre geht es nicht mehr um Odysseus, doch sind die erzählten Geschichten nicht weniger groß, nicht weniger episch. Steht der epische Film allgemein für Filme, bei denen die „Entwicklung der Protagonisten“ häufig der monumentalen Darstellung „historische[r] oder legendäre[r] Ereignisse“ (Koebner 2007: 171) zum Opfer fällt, entwickeln sich unter dem Begriff „Neuer deutscher Film“ andere Heldenbilder und Zugangsweisen zu epischen Erzählungen, fern des homerischen Epos. Zwischen den anhaltenden politischen, ökonomischen, sozialen und ökologischen Umbrüchen der 68er-Zeit und der teilweise folgenden Stagnation, kristallisieren sich nach Walter Uka drei Grundsätze für die Beschreibung des deutschen Films in den siebziger und den frühen achtziger Jahren heraus. Wichtig ist demnach „die Ausrichtung an den Bedürfnissen des zahlenden Kinopublikums; die Hinwendung zu Stoffen aus der historischen und aktuellen ‚Wirklichkeit‘; und die Reflexion einer nationalen Identität.“ (Uka in Faulstich 2004: 194). Mitte der siebziger Jahre erlebt der deutsche Film einen kurzen, heftigen und auch internationalen Aufschwung, der mit dem Oskar für Volker Schlöndorffs Verfilmung von Günter Grass' *Die Blechtrommel* im Jahr 1980 seinen Höhepunkt erreicht. Als „Wunderkinder“ werden die Vertreter des neuen deutschen Autorenfilms in der bundesrepublikanischen Presse bejubelt. Werner Herzog, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Bernhard Sinkel, Margarethe von Trotta, Alexander Kluge und Edgar Reitz, um einige wichtige Autoren zu nennen, wenden sich nach der von Avantgarde, Auflehnung und Experiment geprägten Zeit der sechziger Jahre mit dem Fixpunkt des Oberhausener Manifests 1962, vor allem deutschen Geschichtsstoffen zu.

„Herausragend sind darüber hinaus die vielfältigen filmischen Bearbeitungen von historischen Stoffen, dabei insbesondere die Hinwendung zur deutschen Geschichte und zu nationalen Geschichtsmythen, was sich durch nahezu alle Filmarten (Biographie, Melodram, Essayfilm, Dokumentarfilm) zieht.“ (ebd.)

Um einen kritischen Blick auf die Zeit des Nationalsozialismus und seine Auswirkungen zu werfen, erzählen die Regisseure ihre Geschichten aus der Perspektive der „kleinen Leute“ (ebd.). Auf Oskar Matzerath, den Protagonisten in der *Blechtrommel*, der als erwachsenes Kind seine Erlebnisse in einer kleinbürgerlichen Krämerfamilie zur Zeit des deutschen Faschismus in Danzig beschreibt, trifft das sogar wörtlich zu. Im *Blechtrommel*-Jahr 1980 wird auch Rainer Werner Fassbinders epochale Verfilmung von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (WDR) gesendet (Dreher 2010: 39). Hier ist es der kindliche Erwachsene Franz Biberkopf, der in dem Dreizehnteiler den Blick von Unten einnimmt. Als ehemaliger Häftling und aktiver Alkoholiker, der seinem Leben einen Sinn geben möchte, erlebt er den Aufstieg der Nationalsozialisten. Die neuen

Leinwandhelden in Deutschland sind traurige Gestalten am Rande der Gesellschaft.

Formal ist der „Neue deutsche Film“ nach Thomas Elsaesser durch eine Abwendung von der klassischen Hollywood-dramaturgie hin zu unkonventionellen Erzählformen beschrieben. Stilistisch hingegen werden die Rezipienten durch Realismus-Praktiken, die des Essay- und Dokumentarfilms entnommen sind „indirekt in die Handlung“ mit einbezogen (Elsaesser 1994, 17ff). Als ein weiterer Beitrag zum Stil im neuen deutschen Film ist das „Film-Fernseh-Abkommen“ von ARD und ZDF mit der deutschen Filmwirtschaft 1974 zu nennen. Es sieht damals die finanzielle Unterstützung der Filmwirtschaft vor, die im Gegenzug ihre Filme, nachdem sie im Kino gelaufen sind, dem öffentlich rechtlichen Fernsehen zur Verfügung stellen. Fernsehspiel und Film verschmelzen und sollen gleichermaßen auf der großen Leinwand und auf der Mattscheibe funktionieren (Uka in Faulstich 2004: 198). Kinofilm wird zum universalen Hybriden, zum 'Amphibischen Film', der sowohl die Menschen in die Kinosäle als auch vor die Fernsehgeräte locken soll. „Fernsehspiel ist Film!“ proklamiert Ende der sechziger Jahre der Abteilungsleiter für Fernsehspiel beim WDR, Günter Rohrbach. In dieser Zeit schulen die Regisseure des neuen deutschen Films ihr künstlerisches Handwerk im Format Fernsehen und werden durch die vielfach gesteigerte Reichweite im Leitmedium berühmt und teilweise auch berüchtigt. Das so entstandene filmische Fernsehspiel, das Mitte der Siebziger „kaum ein kontroverses Thema der öffentlichen Diskussion“ (Hickethier 1998: 346) auslöst, verliert jedoch schon in den achtziger Jahren nach und nach seine ästhetische Signifikanz und die politische Schärfe (Uka in Faulstich 2004: 198). Nach der kurzzeitigen Euphorie in den siebziger folgt die Depression der achtziger Jahre im deutschen Film. Als Zäsur wird dabei häufig der Tod Fassbinders am 10. Juni 1982 gesehen. In diesem Jahr konnten die deutschen Autorenfilmer ein letztes Mal geballt Erfolge feiern (Uka in Faulstich 2005: 105). Vor allem die Mitte der 80er Jahre ist geprägt von Diversität und Kommerzialisierung. Neue Techniken, wie der Videorekorder, halten Einzug in die bundesdeutschen Haushalte, 1984 (dem Erscheinungsjahr von **Heimat**) wird das duale Fernsehsystem mit Privatsendern eingeführt, während es gleichzeitig noch eine Fülle von verschiedenen Kinoformen gibt (urbane Kinocenter-Ketten, Kommunalkinos, Programmkinos). Das Nebeneinander von Angeboten zur Rezeption audiovisueller Produkte wird immer größer (ebd. 111). Einige Regisseure aus dem Kielwasser des „Neuen Deutschen Films“ wenden sich damals vollends dem Fernsehen oder anderen Ausdrucksformen zu. Zusätzlich ergeben sich Abhängigkeiten der Filmschaffenden zu der noch jungen Filmförderung in den deutschen Bundesländern, die bei den einzelnen Produktionen nun Einfluss nehmen können. (Uka in Faulstich 2004: 199)

„Ihre zunehmende Vereinzelung und ihr künstlerischer Niedergang waren (so der Filmjournalist Hans-Chistoph Blumberg) jedoch nicht allein auf die Gängelung vom Staat

zurückzuführen, sondern auf 'Amateurhaftigkeit, Opportunismus und Überproduktion!'"
(ebd. 112)

Langsam verfallen die kollektiven Strukturen des Neuen Deutschen Films, doch als im Herbst 1984 Edgar Reitz' Fernsehfilmreihe **Heimat – Eine deutsche Chronik** in der ARD ausgestrahlt wird, ist es wie ein kurzes Comeback. So werden die fünfzehn Stunden der elf Teile „zu einem 'Nationalepos' des Neuen Deutschen Films hochstilisiert“ (ebd. 114). Auch bei **Heimat** wird die beliebte Perspektive der „kleinen Leute“ gewählt, dieses Mal von Bauern und Dorfbewohnern des fiktiven Orts Schabbach im Hunsrück, die ihre dörfliche Version der Geschichte des Nationalsozialismus erzählen (ebd. 114). Während sich der deutsche Kinofilm in den siebziger und frühen achtziger Jahren nur wenig um die „Erinnerungsarbeit“ der NS-Zeit zu bemühen scheint, bleibt das Thema größtenteils dem öffentlich rechtlichen Rundfunk, also dem Fernsehspiel überlassen. Ein Jahr bevor Reitz' Auseinandersetzung mit sechzig Jahren deutscher Geschichte gesendet wird, läuft im Jahr 1983 in der ARD die Reihe **Rote Erde** von Peter Stripp und Klaus Emmerich, die sich der Bergbaugeschichte im Ruhrgebiet annimmt (Hickethier 1998: 356). Während die WDR-Produktion **Rote Erde** den Zeitraum von 1887 bis 1919 behandelt, beschäftigt sich der im Jahr 1990 ausgestrahlte zweite Teil **Rote Erde II** mit den Geschehnissen im Dritten Reich. 1983 wird auch der Zweiteiler **Die Geschwister Oppermann** von Egon Monk im ZDF gesendet. Damit verfilmt er den gleichnamigen, 1933 erschienenen Zeitroman von Lion Feuchtwanger, der das Leben der vier Geschwister Oppermann kurz vor der Machtergreifung beschreibt. Mit Bernhard Sinkels Vierteiler **Väter und Söhne** (WDR 1986) erscheint eine weitere serielle Bearbeitung von nationalsozialistischer Vergangenheit und ein weiterer großer Name des „Neuen Deutschen Films“ im Fernsehen. Bei **Väter und Söhne** steht die Geschichte einer Industriellenfamilie und der I.G. Farben Konzern im Zentrum (ebd. 452). Vor allem die Bearbeitung von Geschichtsstoffen in serieller Form ist zu dieser Zeit im Fernsehen populär. Die Aussage: „Berlin Alexanderplatz, **Heimat** und Lindenstrasse sind Einzelercheinungen in der deutschen Fernsehlandschaft [...]“ (Dreher 2010: 39) wie sie von Christoph Dreher getroffen wird trifft, vielleicht bei der **Lindenstrasse** zu, muss bei **Berlin Alexanderplatz** und **Heimat** jedoch revidiert werden.

2.3.2 Das Dritte Reich im Mehrteiler: Audiovisuelle Geschichtsromane

Mehrteiler, die sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands auseinandersetzen, haben Mitte der achtziger Jahre im deutschen Fernsehen Konjunktur, können aber auch auf eine lange Geschichte zurück blicken. Ab Mitte der fünfziger Jahre wird das neue Potential des Fernsehens für ein folgenbasierendes und ausführliches

Erzählen erkannt, das sich im Kino nie richtig durchsetzen konnte (Hickethier 1998: 155)

„Hatte der Dokumentationsbereich gezeigt, daß mehrteilige Berichte beim Publikum gut ankamen, so zeigten im Spielbereich Geschichten, die einen Reihencharakter anstrebten oder selbst Fortsetzungen nach sich zogen, daß das Fernsehen seine Erzählungen über einen viel größeren Zeitraum als der Kinofilm (und damit auch über die Länge eines normalen Fernsehspiels) ausdehnen konnte.“ (ebd.)

Einer dieser ersten Mehrteiler und gleichzeitig ein 'Straßenfeger' ist die WDR-Produktion ***Soweit die Füße tragen*** (NWRV 1959) von Fritz Umgelter. Der Sechsteiler entsteht nach dem gleichnamigen Roman-Bestseller von Josef Martin Bauer und begleitet einen ehemaligen Soldaten bei der Flucht aus der russischen Kriegsgefangenschaft von Sibirien bis nach Deutschland. Bereits ein Jahr später, folgt Umgelters zweiter Sechsteiler für den WDR, den er wie den Vorgänger auf dem Produktionsgelände der Bavaria inszeniert. ***Am grünen Strand der Spree*** (NWRV 1960) ist bereits in der Buchvorlage von Hans Scholz in Episoden gegliedert. In einer Bar erzählen sich verschiedene Personen ihre Kriegserlebnisse. Jede Folge illustriert eine Erinnerung. Vor allem eine Episode, in der die Massenerschießung von Juden und Polen gezeigt wird, bleibt auch nach der Ausstrahlung Teil der öffentlichen Diskussion, da hier im Zusammenhang einer fiktionalen Geschichte die Grauen des Holocausts im deutschen Fernsehspiel dargestellt sind. Die Diskussion wird zwanzig Jahre später die Sendung der US-amerikanischen Serie ***Holocaust*** begleiten und einen Perspektivenwechsel im deutschen Fernsehen einläuten (vgl. Kapitel 2.3.2).

Ende der fünfziger Jahre gehen diese Art von epischen Mehrteilern als 'Fernsehromane' in die deutsche Fernsehgeschichte ein (ebd. 156). Der Erfolg des Formats Mehrteiler ist auch in der Deutschen Demokratischen Republik nicht unbemerkt geblieben, so dass nach dem Vorbild von ***Soweit die Füße tragen*** im DFF (Deutscher Fernsehfunke) ab 1960, kurz vor und nach dem Mauerbau, verschiedene Mehrteiler ausgestrahlt werden (Hoff in Hickethier 1998: 293). ***Gewissen in Aufruhr*** (DEFA 1961) von Hans Oliva-Hagen ist der zweite seiner Art im DDR-Fernsehen und erzählt in fünf Teilen die Geschichte eines NS-Oberst, der, nachdem er die Stadt Greifswald kampfflos übergibt, in amerikanische Gefangenschaft gerät, um anschließend in die DDR zu emigrieren. Mehrteiler werden zwar in der DDR produziert, von einigen Führungsspitzen jedoch kritisch gesehen. So fürchtet etwa Fernsehintendant Heinrich Adameck die in Westdeutschland zu beobachtende popularisierende Wirkung der Mehrteiler, welche die Menschen vor die Fernsehgeräte ziehe, anstatt zu den Parteiversammlungen gehen lasse (ebd. 294).

In Westdeutschland lässt sich in den sechziger Jahren eine Veränderung des Fernsehspiels beobachten. Die Produktion in Filmreihen tritt ihren Siegeszug an. Mit der Auflösung des NWRV, der Kooperation aus WDR und NDR, 1961 differenziert sich das Angebot der nun separaten Sender. Eine Individualisierung und kritische Politisierung der Programme wird vor allem beim NDR durch die Produktionen Egon Monks deutlich. Nach ihm habe Fernsehen „eine moralische Institution zu sein, sollte Aufklärung bieten.“ (ebd. 242). Das Fernsehspiel **Ein Tag** (NDR 1965) etwa beschreibt den Alltag in einem Konzentrationslager, um ihn direkten Kontrast zum Alltag der benachbart lebenden Deutschen zu stellen. Unsentimental sollen gesellschaftliche Probleme betrachtet werden, „in einer strengen Inszenierungsweise und in der immer wieder auf den Zuschauer zurück weisenden Dramaturgie.“ (ebd. 243). Mit der Forderung einer kollektiven Vergangenheitsbewältigung durch die 68er Bewegung ist das Fernsehspiel Ende der sechziger Jahre auf dem Weg zu einer kontroversen Schärfe, greift Tabuthemen auf und wird zunehmend politischer. Auch die Hinwendung zur fiktionalen Bearbeitung der NS-Zeit ist Teil dieser Tendenz. „Das Fernsehspiel arbeitete mit solchen Thematisierungen immer wieder gegen das Verdrängen und Vergessen der deutschen Vergangenheit an.“ (ebd. 244).

Die neue politisch kritische Schärfe in der Mitte der siebziger Jahre existiert zwar in Fernsehbearbeitungen mit aktuellen Thematiken, bei der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit, im mehrteiligen Fernsehspiel ist davon zunächst jedoch wenig zu spüren. So wird dieser Teil deutscher Geschichte eher in harmlos erscheinenden Mini-Serien dargestellt, die oft aus einer Romanvorlage entstehen. Direkte Gewalt gehört zur Ausnahme.

Eberhard Fechner ist es, der als Regisseur inhaltlich, aber besonders inszenatorisch eine Sonderstellung einnimmt. „Sein Inszenierungsstil war in der Bundesdeutschen Fernsehlandschaft singulär. In der Balance zwischen Fiktion und Dokumentation lotet er neue Möglichkeiten aus [...]“ (Hickethier 1998: 347). Mit dem Zweiteiler **Tadellöser und Wolf** (ZDF 1974) schaut Fechner auf die Geschichte einer Rostocker Kleinunternehmerfamilie vor und während des Zweiten Weltkriegs (Hickethier 1998: 347). Die literarische Vorlage ist der vierte Teil und die erste Veröffentlichung aus Walter Kempowskis neunteiligen Romanreihe **Deutsche Chronik**. In diesen stark autobiografischen Erinnerungsromanen beschreibt er vor allem das Alltägliche in einer kleinbürgerlichen Familie, das parallel zu den nationalen politischen Ereignissen vor und während des Zweiten Weltkriegs steht. Fechner übersetzt Kempowskis Roman in eine eigenwillige Filmsprache, die sehr komplex, dennoch verständlich, dokumentarisch, aber fiktional sein soll (ebd.). Die Fortsetzung der Familiengeschichte folgt mit dem Dreiteiler **Ein Kapitel für sich** (ZDF 1979). Ein Jahr zuvor läuft mit **Jauche und Levkojen** ebenfalls eine Familiengeschichte im ARD-Vorabendprogramm. Im Gegensatz zum Fernsehspiel

Tadelöser und Wolf, bei dem beide Teile mit jeweils eineinhalb Stunden Laufzeit ausgewachsene Spielfilme sind, ist **Jauche und Levkojen** in zwanzigminütige Kapitel unterteilt. Die Bestseller Autorin Christine Brückner liefert die Buchvorlage, es ist der erste Teil ihrer Pönichen-Triologie und erzählt von der 1917 geborenen Maximiliane, die auf dem pommerschen Gut Pönichen aufwächst. Das versonnene Mädchen muss sich im preußischen Landadel zurechtfinden. Es erlebt die Veränderungen auf dem Hof und im Deutschen Reich aus der Perspektive der „großen Leute“. In den Wirren des Zweiten Weltkriegs muss sie Pönichen verlassen und schlägt sich nach Berlin durch. Die Fortsetzung **Nirgendwo ist Pönichen**, die sich wie **Ein Kapitel für sich** mit der deutschen Nachkriegszeit beschäftigt, wird 1979 ausgestrahlt. Bei einem raschen Vergleich von **Tadelöser und Wolf** zu **Jauche und Levkojen** fällt auf, dass sich beide Serien einer Familiengeschichte bedienen, um eine Chronik der NS-Zeit zu erstellen. Während **Tadelöser und Wolf** humor- und liebevoll zynisch den Familienalltag illustriert, ist **Jauche und Levkojen** geprägt vom Melodramatischen eines Coming-of-Age-Films. Der Holocaust etwa wird nur in wenigen Teilaspekten erwähnt.

Das Ende der siebziger Jahre ist schließlich eine Zäsur in zweierlei Hinsicht. Die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit erfährt eine neue Dimension und die Programmatik der öffentlich rechtlichen Sendeanstalten ändert sich. Mit der Ausstrahlung von **Holocaust** vollzieht sich ein Perspektivenwechsel in der medialen „Erinnerungsarbeit“ (vgl. Reitz) während gleichzeitig die kritischen Fernsehprogramme politisch wieder entschärft werden, um mehr Platz für Unterhaltungsformate zu schaffen (Hickethier 1998: 340)

2.3.3 **Holocaust / Heimat: Perspektivenwechsel und Diskrepanzen**

1979 wird die Ausstrahlung der US Mini-Serie **Holocaust** in der BRD zu einem medialen Großereignis mit mehr als zwanzigmillionen Zuschauern (an vier Tagen). In einer vom WDR initiierten Themenwoche senden die zusammen geschalteten dritten Programme der ARD die vierteilige Geschichte der fiktiven jüdischen Familie Weiss, die fast gänzlich der Tötungsmaschinerie der Nationalsozialisten zum Opfer fällt. Nachdem die Erstausstrahlung im April auf NBC schon zu kontroversen Diskussionen in den USA führt, ertönt auch in Deutschland ein vielstimmiges öffentliches Echo. Eine Hauptfrage ist damals, ob es legitim sei, den nicht darstellbaren Holocaust in einer dramatisierten fiktionalen Form, also einer Form mit Unterhaltungswerten, darzustellen, wie es etwa vom Autor und Holocaust-überlebenden Eli Wiesel angeprangert wird (Märthesheimer/Frenzel 1979: 25–50). In der Sendewoche explodieren Bomben rechtsextremer Gruppierungen und sabotieren Teile der Sendestationen des damaligen SWR, um eine Ausstrahlung der insgesamt sieben Stunden und die anschließende Auseinandersetzung in einer

Diskussionsrunden zu verhindern. Der Effekt ist genau gegenteilig und führt unter anderem dazu, dass innerhalb der Sendewoche der Marktanteil der dritten Programme von 32 Prozent am Montag auf 39 Prozent am Donnerstag ansteigt (Spiegel: 1979).

„Innerhalb dieses Rahmens war die Ausstrahlung der Serie 'Holocaust' 1979 ein von Medien gegebener Anstoß zur Erinnerung an die Shoah. Die direkte Auswirkung der Sendung, unzählige Telefonate und eine Flut von Leserbriefen in den Tageszeitungen (...). Damit war die Shoah als Teil deutscher Geschichte der Nichterinnerung zumindest kurzfristig entrissen.“ (Heinrich 2002: 63 f.)

Die Kritik auf der einen Seite ist also die Trivialisierung und die kommerzielle Ausschlachtung eines der größten Menschheitsverbrechen durch das Fernsehen. Dem steht jedoch eine weitreichende Auseinandersetzung mit dem Thema gegenüber (etwa hundertzwanzigmillionen US-Amerikaner sehen die Serie).

In Deutschland gibt es vor **Holocaust** 1978 auf den Mainzer Tagen der Fernsehkritik die sogenannte 'Phantasiediskussion'. Besprochen wird vor allem die zukünftige Entwicklungen des Fernsehens in den achtziger Jahren. Die dort artikulierte Kritik richtet sich ausgesprochen gegen das journalistische Fernsehspiel, das die vorangegangene Dekade bestimmt hatte. Man möchte mehr Unterhaltung, Humor, Gefühl und Phantasie im deutschen Fernsehen, so dass es „zu einer schrittweisen Verstärkung des fiktionalen und unterhaltenden Angebots“ kommt (Hickethier 1998: 341). Auf dem Weg zu diesem noch unbekanntem phantasievollen Fernsehen ist **Holocaust** in seiner trivialen, vereinfachenden und melodramatischen Erscheinung ein Beispiel wie diese Art von phantasievollm Themenumgang im Fernsehen aussehen könnte. Diese Phantasieforderung kombiniert mit dem besonders in Deutschland heiklen Thema Shoah führt wie erwähnt zu hitzigen Diskussionen. Dennoch:

„Für die deutsche Fernsehgeschichte war wichtig, daß hier ein Modellfall geboten wurde, wie das neue Fernsehen der achtziger Jahre aussehen konnte: emotional, mit den klassischen Dramaturgien arbeitend, personalisierend, vereinfachend, zugleich mit großen Themen und im großen Format.“ (ebd. 356)

Nicht nur Knut Hickethier auch Andrea Brockmann nennt **Holocaust** und **Heimat** in einem Atemzug. Sie sieht in **Heimat** eine direkte Umsetzung von dem, was in **Holocaust** etabliert wurde.

„So ist nicht nur eine Familienchronik entstanden, die die Zuschauer trivial unterhält, sondern deren eigenes Leben wird zum Thema und zum ästhetischen Gegenstand, der kollektive Erfahrung und Erinnerung mobilisiert.“ (Brockmann 2006: 85 f.)

Dieses Zitat möchte ich nochmals am Ende dieses Abschnitts aufgreifen, um daran die Diskrepanz zwischen der wissenschaftlichen Einordnung von **Heimat** und der Sichtweise des Autors zu verdeutlichen.

In der ebenfalls amerikanischen Serie **Roots** (ABC 1977) über den Sklavenhandel in den USA lassen sich in der breitenwirksamen und melodramatischen Aufmachung Parallelen zu **Holocaust** erkennen. Auch hier wird Geschichte anhand eines Familienschicksals dargestellt, die von Sklavenhändlern zerrissen, entführt und aus Gambia in die noch jungen Vereinigten Staaten verschifft wird. Die Serie ist gerade in den USA äußerst populär, läuft aber auch erfolgreich im deutschen Fernsehen. Handelt es sich bei **Roots** jedoch um eine Illustration von amerikanischer Geschichte wird mit **Holocaust** deutsche Vergangenheit bearbeitet. Für Edgar Reitz zum Beispiel scheint es damit ein Problem zu geben, das ich im Verlauf noch näher erklären möchte. Festzuhalten bleibt zunächst, dass **Holocaust** eine Zäsur auf mehreren Ebenen in der deutschen Fernsehgeschichte darstellt. „In der Akzentverschiebung der Programme von Aufklärung und gesellschaftlicher Kritik hin zu mehr Unterhaltung und Fiktionalität bildet dieser Film den Wendepunkt.“ (ebd. 355). Und nicht nur in der Programmatik vollzieht sich eine Wende. Zum ersten Mal in der deutschen Fernsehgeschichte wird in einer fiktionalen Serie die Perspektive der Holocaust-Opfer gezeigt, die explizit die Vernichtung der Juden in Europa aus ihrer Sicht darstellt. Damit wird einen gewissen Trend in der Darstellung des Holocausts eingeläutet. In **Ein Stück Himmel** (WDR 1982) bedienen sich Leo Lehmann und Franz Peter Wirth ebenfalls der Perspektive der Opfer, um in acht Teilen die Kindheitserinnerungen eines jüdischen Mädchens im Warschauer Ghetto abzubilden.

„Nach ›Holocaust‹ setzen sich zahlreiche weitere Filme mit dem Dritten Reich in neuer Weise auseinander. Deutsche Geschichte in mehrteiligen Produktionen kam vermehrt ins Programm: z.B. von Edgar Reitz der elfteilige Film ›**Heimat**‹ [...].“ (ebd. 356).

Auch für Edgar Reitz, der die Dreharbeiten zu **Heimat – Eine deutsche Chronik** zwei Jahre später beginnt, spielt **Holocaust** eine nicht unerhebliche Rolle. Er steht klar auf der Seite der Kritiker und drückt in einem Artikel seinen Unmut über die Serie aus (Reitz 1983: 98 - 105). Für ihn ist der dort dargestellte Holocaust lediglich „ein willkommenes Hintergrundspektakel, vor dem sich diese rührselige Familiengeschichte“ zeigen lässt während die Charaktere nichts weiter sind als „emotionale Pappkameraden“ (ebd. 98 f.). Außerdem sieht Reitz in einer amerikanischen Bearbeitung des Holocaust-Themas auch die Enteignung von deutscher, also eigener Geschichte. „Die Amerikaner haben mit Holocaust uns Geschichte weggenommen.“ (ebd. 102).

Eine fragwürdige Aussage mit einem noch fragwürdigeren nationalen Impetus. Wer darf sich mit deutscher Geschichte auseinandersetzen? Reichen bereits deutsche Wurzeln oder ist eine deutsche Staatsbürgerschaft notwendig? Provokanter gefragt: Wie viele Generationen braucht es, um das Recht auf eine Auseinandersetzung zu erlangen? Rein faktisch spricht gegen das Argument des Raubes deutscher Geschichte die Migration von Holocaust-überlebenden in die USA oder die entscheidende Einflussnahme ame-

rikanischer Truppen im Zweiten Weltkrieg. Das, was Reitz ausdrücklich als deutsche Geschichte bestimmt, wird durch die vielen internationalen Akteure im Weltkrieg zur internationalen Geschichte. Höchst fraglich ist auch, ob geschichtliche Aufarbeitung nur auf der Seite der Täter stattfinden sollte. Im Fall des Holocaust-überlebenden, Autors und Nobelpreisträgers Eli Wiesel beginnt seine Aufarbeitung der grauenhaften Erlebnisse in deutschen KZs in den USA, auf einem anderen Kontinent mit einem Ozean zwischen sich und seinen Peinigern. Die Zuteilung von nationaler Geschichte an sich und damit das „eigene Land“ ist von Reitz verblüffend kurz gedacht und muss kritisch gesehen werden. Geschichte kann und muss aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt werden können.

Reitz' polemische Haltung gegenüber den USA scheint auf der anderen Seite jedoch weniger dem Land als vielmehr den dort herrschenden Produktionspraktiken geschuldet zu sein, die von kollektiven Arbeitsstrukturen und kommerziellem Erfolg bestimmt sind. Sie widerstreben Reitz' Idee vom Film als individuelle Erinnerung und tief persönlicher Erfahrung. Dennoch sagt er über **Holocaust**: „Ich sah diese Serie und war furchtbar entsetzt. [...] Da ich selbst keine Filme in meinem Leben mehr drehen wollte, begann ich, angestoßen durch diese Fernsehserie, einen Roman zu schreiben.“ (Reitz 1994: 36 ff.). In der Ablehnung gegen die Serie scheint also Reitz' Inspiration zu liegen seine „eigene Geschichte zu erzählen“ (ebd.). Die Wirkkraft von **Holocaust** erschöpft sich bei Reitz also nicht nur in Ablehnung und Polemik, sondern lässt ihn handeln.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal das Zitat von Brockmann aufgreifen. Sie geht davon aus, dass mit **Heimat** „nicht nur eine Familienchronik entstanden [ist], die die Zuschauer trivial unterhält“. Brockmann sieht in **Heimat** also ähnlich triviale Unterhaltungswerte, die von Reitz mit radikaler Vehemenz bei **Holocaust** anprangert werden. Den Figuren, die Reitz bei **Holocaust** noch als „emotionale Pappkameraden“ abtut, widmet er sich in **Heimat** nicht weniger emotional und melodramatisch. Dafür sprechen alleine die vielen Großaufnahmen, die er für seine ProtagonistInnen übrig hat. Reitz versucht zumindest vordergründig bei seinen Figuren die Eindimensionalität zu vermeiden, wodurch sich die offen gehaltenen Dramaturgie bei **Heimat** erklären lässt. Die Aussage des Filmautors, der sein Werk zur Einzelleistung erklärt, wird hier zum Widerspruch zur Film- und Fernsehwissenschaft² und damit im Verlauf der Arbeit noch weiterer Aufmerksamkeit bedürfen. In den folgenden Teilen wird sich zeigen, dass Edgar Reitz in **Heimat** durchaus konventionelle Erzählpraktiken einsetzt, die er bei seinen vorherigen Filmen mit dogmatischer Strenge ablehnt.

² Die Fernsehgeschichtsschreibung sieht in *Heimat* direkte referenzielle Rückgriffe auf *Holocaust*.

2.4 Zu Edgar Reiz: Filmautor und „Erinnerungsarbeiter“

Edgar Reiz und der Film begegnen sich erstmals in München. Reiz war 1932 in Mohrbach im Hunsrück als Sohn einer Modistin und eines Uhrmachers geboren und aufgewachsen, um schließlich in München zu studieren. Dem Medium nähert er sich Ende der 1950er Jahre, zunächst technisch, durch die Produktion von Werbe- und Industriefilmen. Hier erlernt er das Handwerk, zeigt aber schon in filmischen Experimenten sein künstlerisches Interesse am Medium. Es ist der Aufbruch zur Suche nach einer neuen Filmsprache, die der Autodidakt Reiz mit 23 anderen deutschen Filmschaffenden später auf den achten Westdeutschen Kurzfilmtagen im Oberhausener Manifest 1962 artikulieren wird. Vor allem möchten die neuen AutorenfilmerInnen weg von standardisierten und konventionellen Erzählformen (vgl. Elsaesser). „Papas Kino“ ist für sie tot und aus dem alten deutschen Film wollen „junge Autoren, Regisseure und Produzenten“ „eine neue Sprache des Films sprechen.“ (Prinzler 1988: 29). Im Manifest wenden sich die Unterzeichner vor allem auch gegen die „Beeinflussung durch kommerzielle Partner“ (ebd.). „Das Oberhausener Manifest war eine Kriegserklärung an den deutschen Film, zu dem wir Jungen nicht gehören wollten.“ (Reiz 1995: 13). Vor Oberhausen arbeitet Reiz in der Abteilung „Entwicklung und Experiment“ der Produktionsfirma Insel-Film und wird vom Inhaber Norbert Handwerk bereitwillig bei seinen Experimenten und seiner künstlerischen Entfaltung ermutigt und außerdem dafür bezahlt. Nach Oberhausen gründet Reiz zusammen mit Alexander Kluge einem weiteren Initiator und Unterzeichner des Manifests das Institut für Filmgestaltung und geht nach Ulm, um am eigenen Institut Regie zu lehren.

Kluge zum Beispiel versteht den Autorenfilm zwar von der Subjektivität des Filmschaffenden bestimmt, doch sind es vor allem die ZuschauerInnen, die für die Entstehung des Films wichtig sind. Film entfaltet sich nach Kluge in den Köpfen der RezipientInnen, das heißt: „Der Zuschauer produziert den Film erst wirklich, wenn der auf der Leinwand vorgeführte Film in seinem Kopf den eigenen ‘Film’ des Zuschauers in Gang setzt.“ (Bronnen/Brocher 1973: 234) Film soll also eine Beziehung zwischen der Phantasie des Autors und der des Zusehenden knüpfen. Fällt also dieses Element weg, bleibt das gezeigte Material unvollständig. Im Autorenkino soll der Zusehende aktiviert und als phantasievolleres Wesen gesehen werden. Der sogenannte „analytische Film“ soll eine vereinfachende Einordnung etwa in Filmstile oder Genres abschaffen.

Im Gegensatz zu diesem Verständnis Kluges vom Publikum als Co-Autor sieht Reiz sich als den starken auktorialen Erzähler, der seinen Film bestimmt: „Der Film erzählt eine Geschichte, das ist seine wesentliche Aufgabe. Das Subjekt, das da erzählt, ist

der Autor, das bin ich.“ (Reitz 1967: 312). Reitz hat eine ausgeprägte autobiografische Motivation, was nicht zuletzt in der **Heimat-Trilogie** zum Ausdruck kommt. Der Hang zum autobiografischen Erzählen deutet sich schon in seinem Frühwerk an.

„Es gibt nur eine Quelle, aus der ein Filmmacher seine eigene, unverwechselbare Sicht der Dinge gewinnen kann, das ist sein eigenes Leben. Die selbst gemachten Erfahrungen machen uns kompetent, auch in künstlerischer Hinsicht. Diese Einstellung ist nichts anderes als die Grundidee des Autoren-Kinos.“ (Koebner/Koch 2008: 347).

Damals versucht Reitz jedoch noch auf narrative Praktiken zu verzichten, die einen 'konventionellen Film' ausmachen. Mit **Das goldene Ding** (D 1972) wendet er sich jedoch vermehrt traditionellen Erzählmethoden zu, ohne seine bisherigen Konzepte zu negieren (Barg 1996: 203).

Viel später gibt Reitz zu, dass die Tabuisierung des Narrativen gerade in seinen frühen Filmen eine „intellektuelle Einengung“ gewesen seien, von denen er sich nach dem Oberhausener Manifest distanzieren musste, da der Weg zum Spielfilm sonst für ihn verbaut gewesen wäre (Koebner/Koch 355 f.).

In seinen folgenden Filmen wie **Die Reise nach Wien** (1973); **Stunde Null** (D 1976) oder in der **Heimat-Trilogie** entwickelt Reitz die Idee vom Filmen als „Erinnerungsarbeit“. Hatte er sich in **Mahlzeiten** (D 1967), seinem Durchbruchfilm zunächst mit zeitlich aktuellen Alltagsgeschichten auseinander gesetzt, verlagert er diese Alltagsgeschichten nun in eine teilweise selbst erlebte Vergangenheit (Barg 1996: 204).

Diese historischen Alltagsgeschichten bezeichnet er bald als „Erinnerungsarbeit“. Das ist, so Barg, der „entscheidende filmtheoretische Oberbegriff“, mit dem Reitz' filmisches Schaffen zu bezeichnen ist. Seinem frühen „Konzept des analytischen Films“ bleibt er dabei dennoch treu (ebd. 364 f.). Erinnerung, Kamera und Film verschmelzen in Reitz' Theorie zu einer Einheit.

„Es scheint, daß jeder Film einen neuen Versuch darstellt, sich aus dem kollektiven Strom der Zeit herauszuwinden. Jeder gute Autor sucht auf seine Weise Erinnerungsarbeit zu leisten, indem er die Bruchstücke seiner erlebten Bilder auf ganz individuelle Weise aus dem Gedächtnis hebt.“ (Reitz 1995: 17 f.)

Erinnern heißt aber auch Geschichte und damit vergangene differente Gesellschaftsmodelle lebendig darzustellen und so zu erhalten, ja neu zu erschaffen. Sie soll so vor einer aktuellen Wirklichkeit mit „fest gefügten Urteilen“ geschützt werden (Barg 1996: 276f.). „**Die Reise nach Wien** und **Stunde Null** spielen in einer Zeit, über die es feste Urteile gibt“ bedenkt Reitz und meint, dass durch die Starrheit der Geschichtsschreibung „verhindert [wird], daß noch Geschichten erzählt werden, die in ihren Details rätselhaft bleiben.“ (Reitz in Prinzler 1988: 307).

Film und Erinnerung wird nach Reitz durch ein ähnliches Prinzip verbunden. Das Filmemachen und -sehen sind durch jenen Prozess der Erinnerung geformt. So erklärt Reitz „Sich erinnern heißt auch, die Fragmente des Lebens neu zusammzusetzen“ (Reitz 1995: 18). „Die Kamera ist unser Gedächtnis. Wenn wir Filmmaterial montieren, zu filmischen Bild-Ton-Sequenzen neu zusammensetzen, leisten wir Erinnerungsarbeit.“ (Reitz 1983: 127).

2.5 Von der Idee zum Dokumentarfilm zur fiktionalen Serie

Alles beginnt während eines Schneesturms auf Sylt. Nachdem *Der Schneider von Ulm* 1978 gefloppt und seine Ehe während der anstrengenden Produktionszeit zerbrochen ist, fährt Edgar Reitz über Weihnachten auf die Nordseeinsel Sylt. Zu dieser Zeit hadert er mit seiner Bestimmung als Filmemacher, möchte eigentlich keine Filme mehr drehen. Ein Schneesturm hält ihn im Haus und er stellt sich die Frage: „Wie kam es überhaupt so weit, dass ich Filmemacher wurde, denn bei meiner familiären Vorgeschichte schien mir das nicht in die Wiege gelegt zu sein?“ (Koebner/Koch 2008: 134). Reitz besinnt sich auf seine Wurzeln und beginnt eine radikale Suche nach Antworten. „Ich fing an, meine Familiengeschichte aufzuschreiben.“ (ebd.). Dazu kommt für ihn die Provokation durch die erwähnte Serie *Holocaust*, die nur einen knappen Monat nach Weihnachten vom 22. bis zum 26. Januar 1979 ausgestrahlt wird. In diesem Winter 1978/79 entsteht eine erste Rohfassung von *Heimat*, die Reitz eigentlich zu einem Roman ausbauen möchte. Ein Jahr später, im Februar 1980 nimmt er das hundertseitige Manuskript mit zur Berlinale und legt es in die Hände von Joachim von Mengershausen, der damals Redakteur beim WDR ist. Die Weichen für eine gemeinsame Produktion sind gestellt und Reitz beginnt mit dem ersten Arbeitsschritt, dem Umzug in den Hunsrück (ebd.:139). Für Reitz ist es das erste Mal seit langem, dass er an die Orte seiner Kindheit zurückkehrt und sie in den folgenden zwei Jahren neu entdeckt.

Mit Peter Steinbach, der schon am Drehbuch zu *Stunde Null* mitgeschrieben hatte, beginnt Reitz sich mit der Rohfassung von *Heimat* auseinander zu setzen. Die Arbeit vor Ort ermöglicht es ihnen, gerade erlebte oder gehörte Geschichten und Anekdoten in den Prozess einfließen zu lassen. Neben der schreiberischen Aktivität führt Reitz Interviews mit den Bewohnern im Hunsrück, während nebenbei bereits mögliche Drehorte gesucht werden (ebd. 141). „In dieser Zeit haben wir zahllose Ausflüge in die Umgebung unternommen. Wir haben in Dorfgaststätten gegessen, mit den Bauern geredet, nach Schauplätzen für unsere Geschichten Ausschau gehalten“ (ebd.). Aus dem, was Reitz im Hunsrück findet und den aufgeschriebenen Erinnerungen im Sylter Ur-Manuskript

entstehen langsam die elf Drehbücher der elf Folgen.

Während der Drehbuchentwicklung und Recherche entsteht auch der Prolog zu **Heimat, Geschichten aus den Hunsrückdörfern**. Der Dokumentarfilm, mit dem Reitz im Herbst 1980 seine Streifzüge durch den Hunsrück festhält, widmet sich besonders den Menschen, deren Kultur und deren Geschichten von denen sich auch einige in **Heimat** wieder entdecken lassen. „Hunsrücker Stückel'sche“ nennen sich die kleinen Anekdoten die Hunsrücker über Generationen weiter erzählen. Es sind kleine Geschichten, die sich ausgehend von einem winzigen Detail in weitverzweigte Erzählungen entspinnen. Die Menschen als Hüter dieses mündlich weiter gegebenen, lokalen, kollektiven Gedächtnisses scheinen keine Verschriftlichung ihrer Geschichte zu brauchen. Was aber passiert wenn die dörfliche Idylle zerbricht, die Geschichtsträger sterben oder fortziehen? „Der Dokumentarfilm ›Geschichten aus den Hunsrückdörfern‹ zeigt die Leute, die dort leben, die die Heimat (noch) nicht verlassen haben.“ (Reitz 1993: 32). Neben den Dagebliebenen zeigt Reitz auch das traditionelle Handwerk der Region: Den Schieferabbau, die Forstwirtschaft oder die Edelsteinschleiferei. Es ist wie eine Bestandsaufnahme einer verschwindenden Kultur, als hätte Reitz kein Vertrauen mehr in die mündliche Überlieferung, die nun ein für alle Mal auf Film konserviert werden soll. Lange Kameraeinstellungen und die scheinbar willkürlichen Wechsel zwischen Schwarzweiß- und Farbfilmmaterial verweigern sich jedoch einer herkömmlichen dokumentarischen Bildgestaltung. Später findet sich jene Ästhetik auch in **Heimat** wieder und lässt Dokumentarisches und Fiktionales ineinanderfließen. Ist im dokumentarischen Material einerseits das Rechercheprotokoll zu **Heimat** erkennbar, offenbart sich andererseits das eigenständige filmische Produkt, mit dem Reitz einmal mehr seine Idee von Erinnerungsarbeit unterstreicht. Nicht nach einer kausalen Logik montiert, sondern ineinander verstrickt, entsteht ein Gefühl von Gleichzeitigkeit und Parallelität, das an die Montagepraxis eines Spielfilms erinnert. „Deshalb ist ein Dokumentarfilm wie ein Spielfilm eine Erzählung, eine Konstruktion des Regisseurs, der die Realität in virtueller Sprache darstellen will, wie er sie versteht.“ (Daniel 2001: 158) Auch im fiktionalen Pendant **Heimat** findet sich später diese Art von Montage wieder. In **Geschichten aus den Hunsrückdörfern** mischen sich die Erinnerungskapseln der Hunsrücker Menschen mit denen des aus dem OFF sprechenden Reitz, fügen sich nach und nach zu einem filmischen Essay. Während die Hunsrücker im dortigen Dialekt dem „Hunsrücker Platt“ reden, spricht Reitz Hochdeutsch. Ein Kontrast, der Reitz' Ambivalenz zu seiner Heimat freistellt. Die Nüchternheit der Schnittbilder und des Kommentars brechen sich am Persönlichen der HunsrückbewohnerInnen.

Mit der dokumentarischen Vorarbeit wird nun die Frage aufgeworfen, ob **Heimat** als rein fiktionale Serie zu betrachten ist oder, ob sich hier eine besondere Form des Doku-Dramas versteckt?

„Edgar Reitz zeigt in ›**Heimat – Eine deutsche Chronik**‹ [...] – ohne den Anspruch des Authentischen vor sich herzutragen – einen wesentlichen Teil deutscher Nachkriegsgeschichte und Entwicklung (!) mit einem hohen Gehalt an Wahrhaftigkeit: so kann es gewesen sein – eben nicht der ‘So-war-es-Gestus’. Das rein Fiktionale leistet so wo möglich mehr historische Erkenntnis als das gewollt Authentische.“ (Wirtz in Fischer 2008: 22)

Rainer Wirtz sieht **Heimat** als rein fiktionale Erzählung. Seiner Meinung nach hat Reitz also nicht den Anspruch authentisch zu sein, zumindest diesen Habitus nicht vor sich herzutragen. Die dokumentarische Praxis in **Geschichten aus den Hunsrückdörfern**, die sich auch in **Heimat** findet, spricht dagegen. Reitz hat durchaus den Anspruch authentisch zu sein. Er gibt seiner Serie nicht umsonst den Beinamen „Eine deutsche Chronik“, denn Chroniken haben stets den Anspruch, authentisch zu sein. Sie versuchen durch die dokumentarische Ansammlung von Fakten eine vergangene Wirklichkeit zu generieren. Allgemein ist fraglich, ob es bei Filmproduktionen, seien sie dokumentarischer oder darstellender Natur, so etwas wie „das rein Fiktionale“ gibt. Denn gäbe es die reine Fiktion, so müsste es im Umkehrschluss auch das reine Dokument geben. Daran lassen sich jedoch berechtigte Zweifel hegen.

„Auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm kennt die Wirklichkeit des Films mit seiner Präsenz des Visuellen in der Gegenwart keine prinzipiellen Unterschiede zwischen fiktiven und nicht-fiktiven Bildern. Beide sind im Dokumentarfilm wie auch im Spielfilm real und künstlich zugleich.“ (Daniel 2001: 157)

Diese Feststellung trifft Roberto Francisco Daniel nicht ohne darauf hinzuweisen, dass es dem Dokumentarfilm nicht möglich ist, die Vergangenheit darzustellen, „er muss sich auf Realitäten zweiter Hand verlassen“ (ebd. 158). Damit meint Daniel etwa Fotos, historisches Filmmaterial, Zeitzeugen oder eine nachträgliche Reise zu historischen Orten wie etwa zu den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs bei Verdun wo die Narben der Geschichte noch gut zu sehen sind. Bei einer Gegenüberstellung von **Heimat** als fiktionale Serie und **Geschichten aus den Hunsrückdörfern** als dokumentarischer Film verhält es sich wie Daniel beschreibt folgendermaßen: „Stellt der Spielfilm die Vergangenheit durch eine inszenierte Handlung dar, so führt der Dokumentarfilm die Zuschauer zur Vergangenheit durch eine inszenierte Anordnung des Materials.“ (ebd.). Nun stellt sich jedoch speziell bei **Heimat** die Frage, welche Strategien zur Darstellung von Geschichte verwendet werden. Wer erzählt hier wem Geschichte und vor allem welche?

In Geschichten aus den Hunsrückdörfern sind es die „kleinen Leute“, die Erzählungen aus ihrem direkten Umkreis und ihrer Vergangenheit nach dem Prinzip ‘bottom up’ vermitteln. Politische Veränderungen oder gesellschaftliche Umwälzungen, die sich in

anderen Teilen des Landes oder der Welt ereignen, sind zwar Teil der Dorfgeschichten, bei weitem aber nicht der Kern. Die Annäherung an das Thema **Heimat**, mit den **Geschichten aus den Hunsrückdörfern** folgt dem Prinzip der 'oral history', also der mündlichen Überlieferung von Geschichte, andererseits sind ebenfalls Ansätze der 'visual history', also die Benutzung von Bildmaterialien zur historischen Beweisführung zu erkennen. Schließlich finden sich in **Heimat** aber auch Ansätze der 'virtual history', also nachgestellter Geschichte.

Dies führt mich an dieser Stelle zu einigen Kernfragen die meine Analyse im zweiten Teil bestimmen werden: Welche Erinnerungsebenen gibt es in **Heimat** und um welche Art von Geschichtsdarstellung handelt es sich? **Heimat**, das ist für Edgar Reitz Deutschland, was aber für ein Bild deutscher Geschichte wird hier gezeichnet?

Um etwa in der Analyse darauf zurück greifen zu können werde ich zunächst allgemein verschiedene Ebenen von Erinnerung vorstellen und Bezüge zu **Heimat** herstellen.

2.6 **Heimat** und Erinnerung

Erinnerung steht laut Edgar Reitz im Mittelpunkt von **Heimat** und findet bei genauerer Betrachtung auf den verschiedensten Ebenen statt. So gibt es die offensichtliche Erinnerung des Autors an seine „Heimat“, den Hunsrück. Dieser autobiografischen, steht eine kollektive Ebene von Erinnerung gegenüber, die Ereignisse aus der deutschen Geschichte reproduziert. Beide Ebenen verbinden sich in der Diegese, während auf struktureller Ebene ebenfalls Erinnerung stattfindet. Die Rekapitulation als serielle Erinnerungstechnik kommt wie bei anderen Fortsetzungsserien auch bei **Heimat** zum Einsatz. Bei einer Wiederholung der Serie im Fernsehen oder mit Hilfe von Speichermedien liegt schließlich das mediale Erinnerungspotential von **Heimat**. Im Folgenden werden jene Ebenen genauer beschrieben und differenziert.

2.6.1 Rekapitulation als serielle Erinnerungspraktik

Bei Mehrteilern wie **Heimat** und anderen Fortsetzungsserien gilt es ein wesentliches Erinnerungsproblem zu lösen. Solche epischen Erzählungen zeichnen sich oft durch ihren immensen Umfang und lange Laufzeiten aus. Die Erinnerung der ZuschauerInnen am Anfang jeder Folge auf den Stand der letzten zu bringen hat daher Priorität. Dazu gibt es in Fortsetzungsserien eine relativ häufig verwendete und konventionelle Erinnerungstechnik, die Recap Sequence oder kurz Recap. Ein deutsches Film- und fernsehwissenschaftliches Begriffspendant existiert jedoch nicht. Die direkte Übersetzung mit Rekapitulation, die ich im Verlauf benutzen werde, ist vorerst zu unkonkret und

missverständlich, da sie auch in anderen Disziplinen Verwendung findet. Was bezeichnet also eine Recap?

Als Rückblick auf bereits Geschehenes, das sich jedoch vor dem eigentlichen Plot ereignete und noch nicht gezeigt wurde bedienen sich Spielfilme etwa der Rückblende. Sie ist ein „Filmsegment, in dem Ereignisse szenisch repräsentiert werden, die zeitlich vor der Handlungsgegenwart liegen.“ (Koebner 2007). Weiterhin kann eine Rückblende „von einer übergeordneten erzählerischen Instanz eingeleitet werden, ist in der Regel jedoch als Erinnerung oder Erzählung einer handelnden Figur motiviert und als subjektiv markiert.“ (ebd.). Dieses erzählerische Mittel kommt einer Recap schon relativ nah, ist aber im filmwissenschaftlichen Kontext bereits belegt und daher zu differenzieren. Einige der im Begriff Rückblende subsumierten Eigenschaften lassen sich jedoch auch auf die Rekapitulation bei Fortsetzungsserien umlegen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Rückblende und Rekapitulation ist jedoch, dass die Rückblende einen neuen Aspekt innerhalb der Diegese abbildet, während die Recap eine Wiederholung von bereits Gesehenem zeigt. Im angloamerikanischen Raum werden solche Recaps gerne mit „Previously on . . .“ und im Deutschen mit den Worten „Was bisher geschah . . .“ eingeleitet (vgl. Meteling 2010). Gerade in Soaps mit unüberschaubar vielen Episoden kommt diese Technik zum Einsatz, doch auch die weit verästelten Erzählstränge in **Heimat** werden durch eine Rekapitulation des Geschehens am Anfang zusammengehalten. Eine Recap ist eine Wiederholung und die Wiederholung ist, wie in Kapitel 2.1.1 beschrieben, ein Grundprinzip der Serie. Entzieht sich **Heimat** in einigen Punkten einer genauen Einordnung als Serie, tritt der Seriencharakter mit dem Einsatz der Recap deutlich hervor.

Konkret verwendet Edgar Reitz eine Kombination aus abgefilmten Schwarzweißfotos und einem erklärenden Off-Kommentar, um die Erinnerung der RezipientInnen an bereits Geschehenes zurückzubringen. Während die Kamera über Fotos schwenkt, die meistens die Protagonisten zeigen, berichtet Karl Schirmer, eine Figur aus der Serie, was sich in der letzten Folge ereignet hat. „Glasisch“, wie er von den Schabbachern genannt wird, bekommt so eine Doppelrolle, zum einen als Akteur innerhalb der Serie zum anderen als Erzähler.

„Der Erzähler Glasich-Karl, dessen expositorische Rekapitulation eine zyklische, alle Einzelerzählungen zusammenfassende Rahmenerzählung darstellen, erzählt rückblickend aus der Perspektive 1980, die **Heimat**geschichte.“ (Mijic 2006: 17)

Glasich ist ein fiktionaler Augenzeuge der sich mit Fotos an die Vergangenheit erinnert. Um diesen Prozess zu verdeutlichen, bedient sich Reitz einer bestimmten Technik. Indem er Glasichs Kommentar mit Fotos auf der visuellen Ebene unterstützt, entsteht der Eindruck der Präsentation eines Familienalbums. Immer wieder ragen Finger ins

Bild, blättern Seiten um oder zeigen auf bestimmte Personen oder Dinge. Bei einigen Recap-Sequenzen werden Bilder aber auch aus großen Fotostapeln scheinbar wahllos hervorgezogen. Um die RezipientInnen an „Glücks“ Erinnerungsprozess zu beteiligen greift Reitz in der ersten Recap auf das Fotoalbum als gesellschaftlich weit verbreitete Erinnerungsprothese zurück.

Erinnerung scheint bei **Heimat** also auf multiplen Ebenen zu stattfinden. Erstens durch das serielle Verfahren welches durch die Recap zu Beginn jeder Folge von neuem Erinnerung generieren muss. Zweitens durch die Erinnerung des Autors (sozusagen Auto[r]-biografisch), die er in der Serie reproduziert. Drittens die Erinnerung an nationale vermeintlich kollektiv erlebte Ereignisse innerhalb der erzählten Welt von **Heimat**. Viertens durch die mediale Erinnerung, die jedes Mal neu generiert, wenn die Serie im Fernsehen oder über andere audiovisuelle Speichermedien wiederholt wird.

2.6.2 Über Fotoalben und Chroniken

„Wenn schon die Erinnerung schweigt wird dieses Bild noch sprechen. In Liebe Anton.“ steht auf einer vergilbten Fotorückseite (Bopp 2009: 24). Das Foto stammt von einem Soldaten im Zweiten Weltkrieg und ist mit vielen anderen Fotos säuberlich in ein Fotoalbum geheftet worden, zur Erinnerung eben. In dem Zitat wird deutlich, dass Erinnerung zwar vorhanden sein kann, aber nicht verbalisiert sein muss. Das Foto steht als Erinnerung für sich und spricht eine Bildsprache, die auch über den Tod hinaus beständig ist. Das Foto gilt auch heute noch als Beweis und steht für ein vermeintlich unmittelbares „so ist es gewesen“. Im Album, von anderen Beweisfotos umringt, wird es zum authentischen historischen Fakt, ohne Eigenständigkeit auf der Vermittlungsebene.

In **Heimat** sind Fotos Mittel zum Zweck, um Erinnerungsprozesse in den Recap-Sequenzen darzustellen, sie für das Publikum erfahrbar zu machen. Auch im diegetischen Raum werden sie als authentische Beglaubigungen für das bereits Geschehene verwendet. Das fein säuberliche Fotoalbum steht als Kontrast, den in anderen Recaps gezeigten chaotischen Fotohaufen gegenüber. Sind in dieser Gegenüberstellung von Ordnung und Chaos möglicherweise zwei unterschiedliche Arten von Gedächtnis, also auch von Erinnerung abgebildet?

Fotoalben haben schon vor dem Zweiten Weltkrieg eine lange Tradition. Zunächst mit Bildern von professionellen Fotografen bestückt, werden mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch Amateuraufnahmen in Familien- und Reisealben geklebt.

Fotos sind Erinnerungsstützen. In Alben zu kleinen narrativen Einheiten geordnet, können sie eine Geschichte erzählen. Eine Familiengeschichte, eine Reisegeschichte oder auch die Geschichte des Krieges. „Anordnung und Annotation verweisen auf das Album

als Narrationsraum für die subjektive Konstruktion der Erinnerung des Autors“, erklärt Petra Bopp in ihrer Arbeit zu *Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, aus der auch das obere Zitat stammt (Bopp 2009: 10). Hier erklärt sich, dass Fotoalben eben keine authentischen Erlebnisse vermitteln, sondern die Geschichte darüber. Bopp beschreibt weiterhin die Normierungen von Fotoalben während der NS-Zeit, in der die Subjektivität stark eingeschränkt wird. Vorgefertigte Alben mit beiliegenden Anleitungen, wie Fotos am besten einzukleben und zu ordnen sind, oder gar Vorlagen für Motive, lassen die NS-Bildpropaganda auch im Privaten zum Vorschein treten. Die Fotogeschichten sind in diesem Fall offensichtlich der individuellen Kreativität ihrer Hersteller beraubt, da ihr Verlauf, ja selbst ihre Ästhetik, damals an anderer Stelle vorproduziert werden. Was Bopp beschreibt, weist auf das Fotoalbum als einen gesellschaftlichen oder sogar staatlich geordneten Bereich hin. Trotz der Reproduktion von Ideologie und Ästhetik durch die Anordnung der Bilder, behält das einzelne Foto seinen Wert für die Erinnerung eines Individuums. Die Erinnerung an das selbst Erlebte tritt jedoch aus Bopps geschichts- und kunstwissenschaftlicher Sicht vor anderen Faktoren zurück.

„Anders als die Autoren der Alben interessieren uns heute nicht nur die ikonischen und indexikalischen Ebenen der Fotos für die individuelle Erinnerung, sondern vielmehr die Symbolik und die den Bildern eingeschriebenen kulturellen Codes.“ (Bopp 2009: 10).

Die Anordnung der Fotos, das Umschlagen der Seiten und die eventuelle Beschriftung der Bilder sorgen im Fotoalbum für eine nahezu serielle narrative Organisation. In Bilderserien der Fotoalben lassen sich je nach Albumgenre Familienserien, Reiseserien oder auch Kriegsserien entstehen, deren Authentizität dabei meist außer Frage gestellt wird.

Der Anspruch des Fotoalbums, eine wirklichkeitsgetreue, auf Daten und Fakten basierende Geschichtsdarstellung zu liefern, gleicht dem der Chronik. Der Untertitel „Eine deutsche Chronik“ der *Heimat* begleitet, verweist auf eine nüchterne, chronologische Vermittlung von historischen Geschehnissen. Eine Darstellung die sich einer Dramatisierung per Definition verschließt. Und tatsächlich scheint *Heimat* zunächst keinem narrativen Plot zu folgen, sondern tief in den realen historischen Ereignissen verankert zu sein. Um den Eindruck der Chronik zu stützen, werden daher verschiedene Elemente eingesetzt.

„Dementsprechend werden Zeitangaben durch Inserts expliziert oder durch die Darstellung von im kulturellen Allgemeinwissen verankerten Kollektivereignissen (Hitlers 'Machtergreifung' am 30.1.1933, der Beginn des 2. Weltkriegs 1.9.1939) indirekt präzisiert. Zudem wird der Chronikaspekt durch Fotografien, die sich als alte, historische, scheinbar originale Aufnahmen darstellen, und dem Stammbaum mit genauen Angaben von Geburts- und Sterbedaten der einzelnen Familienmitglieder forciert.“ (Krah in Nies

2012: 174)

Ist die Serie einerseits chronologisch gestaffelt, ist sie auf der anderen Seite geprägt von großen Zeitsprüngen und Ellipsen, während die Chronik den Anspruch auf Lückenlosigkeit hat. Auffällig ist, dass sich die Jahre 1933 – 1945 bei **Heimat** detailreich und zusammenhängend darstellen, eine Zeit, die in tatsächlichen Chroniken aufgrund der Kriegsfolgen Leerstellen abbilden sollte. Die Serie ist also weit davon entfernt, das dokumentarische Versprechen im Beititel einzulösen. Warum aber ist eine Chronologie zur Beweisführung in **Heimat** unbedingt wichtig?

2.6.3 Autobiographisches und kollektives Gedächtnis

Das autobiografische Gedächtnis

Der Vergleich eines Fotoalbums, in dem Bilder geordnet, gespeichert und abgerufen werden können, mit dem menschlichen Gedächtnis, in dem Erinnerungen geordnet gespeichert und abgerufen werden können, ist angesichts der hohen Komplexität des menschlichen Gehirns vielleicht ein wenig vermessen, aber durchaus aufdringlich. Im Strukturellen des Ordnen und Abrufen und der Narrativität im Erinnerungsprozess lassen sich grundsätzliche Parallelen zum Fotoalbum, zum Film und zum Seriellen erkennen. Eine genaue Betrachtung des episodischen-biografischen Gedächtnisses soll diese Parallelen deutlich machen.

Das episodisch-autobiographische Gedächtnis ist ein System, das sich nur im menschlichen Gehirn und ab dem dritten Lebensjahr ausbildet. Dieses System des Langzeitgedächtnisses ist für das „aktive, bewusste Erinnern von Episoden, die emotional gefärbt sind und die man kontextgebunden, also in einer Art mentaler Zeitreise, zurückverfolgt“ (Markowitsch/Welzer 2006, 83f) zuständig .

Daniel Stern zufolge ist die Episode die „Grundeinheit des Gedächtnisses“. Diese Einheit von gelebter Erfahrung beinhaltet Wahrnehmungen, Gedanken, Handlungen, aber auch Emotionen. Sie stehen in einem Zusammenhang, der kausal, räumlichen oder zeitlich geordnet sein kann (Stern 2007, 139). Eine solche „kohärente Episode“, die ihren Ursprung im Erleben hat, wird im Gedächtnis ebenfalls als Einheit gespeichert. Zwar können Aspekte dieses Erlebten isoliert werden, doch bleiben sie in der Regel als Teil der Episode vernetzt (Stern 2007, 139f). Durch sogenannte „retrieval cues“, etwa einem Gefühl, Bild oder Geruch, können ganze Erinnerungsepisoden aufgeworfen werden (Stern 2001, 228).

Zusätzlich unterscheidet Rüdiger Pohl zwischen episodischen und semantischen Gedächtnisinhalten. „Alles was wir lernen, lernen wir zu einem bestimmten Zeitpunkt.“

Die Zeit ist eines der wichtigsten Ordnungsprinzipien des Gedächtnisses.“ erklärt Pohl die Verbindung des Zeitbezugs zum Erlebtem (Pohl 2007: 18). Dem gegenüber steht das semantische Faktenwissen. Es entspringt der episodischen Erinnerung bildet aber schließlich durch ständiges Wiederholen den „Inhalt des semantischen Gedächtnisses“ (Pohl 2007:18). Endel Tulving bringt es auf den Punkt:

„Das episodische Gedächtnis [...] beschäftigt sich mit einzigartigen konkreten, persönlichen, zeitlich datierten Ereignissen, die der Erinnernde erlebt hat, während das semantische Gedächtnis allgemeines, abstraktes, zeitloses Wissen beinhaltet.“ (Tulving 1986; zit. nach Pohl 2007: 18)

Pohl, aber auch andere Experten wie der Hirnforscher und Nobelpreisträger Eric Kandel, beschreiben unser Gedächtnis als einen sich bildenden, konstruktiven Komplex, der sich durch seinen kommunikativen Charakter stetig wandelt, erweitert oder zurückbildet. Mit jedem neuen Aufruf einer Erinnerung, wird diese sich verändern. Entstehen etwa Leerstellen in der Erinnerung füllt das menschliche Gedächtnis solche ‘Erinnerungslücken’ durch fiktive Inhalte, um die Kohärenz einer Episode nicht zu gefährden und ihren Sinn zu erhalten. Das menschliche Gedächtnis arbeitet also rekonstruktiv und „fehlende Teile werden ergänzt oder ‘gerade gebogen’“. (Pohl 2007: 34). Es können sich aber auch ganz „neue“, niemals stattgefundene Erinnerungen bilden, die dennoch als authentisch wahrgenommen werden (Pohl 2007,171).

Das „Fotoalbum“, das eigentlich zur Konservierung von Erinnerung angelegt wird, spielt in diesem Zusammenhang nochmals eine interessante Rolle. Denn „die Darbietung von Fotos zur Hilfe bei Gedächtnisprozessen kann [aber] auch der Entstehung falscher Erinnerung Vorschub leisten“, berichtet Pohl (Pohl 2007: 176). So wurden in einem Versuch 45 Probanden vorgegeben, sich an drei Ereignisse aus ihrer Kindheit zu erinnern. Zwei von diesen Ereignissen, die von den Eltern bestätigt wurden, hatten sich tatsächlich so ereignet, das andere wurde von der Versuchsleitung ausgedacht. Während des Erinnerungsprozesses wurde der einen Hälfte der Probanden ein altes Klassenfoto gezeigt, mit dem Ergebnis, dass sich diese Gruppe zu 78,2% an das gefälschte Ereignis tatsächlich erinnerte. In der Kontrollgruppe akzeptierten jedoch nur 45,5% die gefälschte Erinnerung (Pohl 2007: 176 f.). Auch komplett gefälschte Fotos führen zu einem signifikant höheren Anteil von solchen sogenannten Pseudo-Erinnerungen. An diesem Beispiel wird, nachdem Ordnungs- und Abrufprozesse im Gedächtnis kurz beschrieben wurden, auch seine erzählerische Stärke des deutlich. John Kotre sieht daher das Gedächtnis als Ort, an dem das Selbstbild durch einen halb fiktiven Lebensmythos konstruiert wird.

„Kotre (1998) ordnet [diese] verfälschende[n] Prozesse dem ‘Mythenmacher’ in uns zu. Ihm zur Seite (oder gegenüber) steht ein ‘Archivar’, der um Authentizität und

Vollständigkeit der Erinnerungen bemüht ist.“ (Pohl 2007: 163)

Die beiden metaphorischen Akteure sind gleichzeitig mit unterschiedlicher Intensität tätig. Der persönliche Mythos, also die dramatisierte Lebensgeschichte, hat ihren Ursprung zwar im Realen, doch „sorgt der Mythenmacher für eine gewisse Klarheit und Ordnung in unserem Gedächtnis, allerdings auf Kosten der Vielfalt und Widersprüchlichkeit des wirklichen Lebens“ (Pohl 2007: 163).

Die Parallelen etwa zum Fotoalbum, Film und zum Seriellen werden in der Beschreibung des autobiografischen Gedächtnisses offensichtlich. Seine episodische Struktur ruft unweigerlich die Erinnerung an die bereits beschriebene serielle Form hervor. Durch die ständige Wiederholung eines Erinnerungsprozesses, entsteht eine Differenz. Die Erinnerung an ein Erlebnis verändert sich mit jedem neuen Abrufen der gespeicherten Informationen. So liegt die Vermutung nahe, dass sich die episodischen Abbildungsverfahren eines Erinnerungsprozesses mit denen des Fotografischen und damit auch des Filmischen überlagern. Das Speichern und Wiederabspielen empfindet diesen Prozess nach. Auch Edgar Reitz bezieht die Entwicklungs- und Erinnerungsfähigkeit des Gehirns auf den Film:

„So wie im Gehirn mit jeder Erfahrung neue Zellstrukturen wachsen, so wachsen in den sozialen Bereichen, in der Gesellschaft, in den Befindlichkeiten der Menschen, ebenfalls solche Strukturen. Durch das Filmesehen. Durch das Lesen. Das ist eine sich dauernd verändernde, sich fortwährend bereichernde Welt. Das ist meines Erachtens der eigentliche Sinn der Filmkunst: Dass sie soziale Synapsen bildet. Die Welt hat sich durch die Filmkunst verändert. Es gibt keinen Roman, es gibt keine politische Rede, kein Bild, das nicht voll von filmischen Anspielungen ist, ohne dass wir es wissen. Es gibt von Chris Marker, diesem wunderbaren französischen Dokumentaristen einen Satz, der sagt, ich kann mir gar nicht vorstellen, wie sich die Menschheit erinnert hat, bevor es den Film gab.“ (Reitz in Brückel 2009: 222)

Das kollektive Gedächtnis

„Wird am Nationalfeiertag selbst eine bewusste Selektion der Vergangenheit in den Mittelpunkt gestellt, die somit zu einer ‘Vorstrukturierung öffentlicher Erinnerung’ beiträgt, stellt sich die Frage, wie diese durch einen weiteren massenmedialen Selektions- und Präsentationsprozess geformt wird.“ (Simon 2010: 31)

Eine ähnliche Frage ließe sich auch an die Fernsehserie richten, denn auch sie trägt ihren Teil zur allgemeinen öffentlichen Erinnerung bei und wird massenmedial geformt. Die Idee Nationalfeiertag folgt dabei einem der Serie ähnlichen Erzählmuster. Jahr für Jahr, immer an einem bestimmten Tag wird die Geschichte einer Nation erzählt, Gründungsmythen

zelebriert, sich erinnert, der Versuch einer Identitätsbildung unternommen. Zugegeben, es gibt selten Serien, die nur einmal im Jahr ausgestrahlt werden und auch als solche wahrgenommen werden, dennoch gleichen sich beide Konzepte in der Wiederholung, der damit verbundenen Erinnerung und der medialen Verbreitung. Serielles Erzählen konstituiert das kollektive Gedächtnis, schreibt Geschichte immer wieder neu. Was aber ist das kollektive Gedächtnis, operiert es mit den gleichen Erinnerungsprozessen wie das autobiografische? Erinnerung verblasst, wird schwächer mit der Zeit, die zwischen dem zur erinnernden Ereignis in der Vergangenheit und dem Ich in der Gegenwart liegt. Das Erinnern kann einen passiven Auslöser (cue) haben, wenn etwa ein Geruch Kindheitserinnerungen zurückbringt oder einen aktiven, wie das Foto, von dem ausgehend Erinnerung rekonstruiert werden kann (Wo wurde es aufgenommen, wen zeigt es, wie war das Wetter usw.?). Neben der persönlichen, also den bereits besprochenen autobiografischen Erinnerung ist nun ein Blick auf die allgemeine, also die kollektive Erinnerung vordringlich. So prägt Maurice Halbwachs die Idee eines kommunikativen kollektiven Gedächtnisses, in dem Erinnerungen an Sitten, Bräuche und Kultur oral und damit flüchtig übertragen werden (Heinrich 2002: 28).

„Halbwachs besteht darauf, dass es ein personales, von ihm als ‚autobiographisch‘ geführtes Gedächtnis einzelner Menschen überhaupt nur in dem Maße geben könne, indem ein Einzelwesen als unabhängig von seiner sozialen Einbettung angesehen werden könne, also nur sehr begrenzt. [...] Das kollektive Gedächtnis als überindividuelle, soziale Instanz der Erinnerung ist an Kommunikation im weitesten Sinne gebunden.“ (Engell 2005: 62 f.)

Ohne Kommunikation kann also ein überindividuelles Gedächtnis nicht existieren und funktioniert besonders in der Verschränkung mit massenmedialen Kommunikationsformen. Diese wiederum haben die Eigenschaft mündliche Übertragung im weitesten Sinne zu verschriftlichen. Das eben erwähnte Beispiel ‚Nationalfeiertag‘ wäre daher in die Kategorie eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses einzuordnen, wie es von dem Autorenpaar Aleida und Jan Assmann beschrieben wurde. Ein einstmals mündlich übertragener nationaler Gründungsmythos einer Nation, wird heute mit seinen Feierlichkeiten im Fernsehen übertragen, in Zeitungen, Radio und im Internet besprochen. Im Fall ‚Tag der Deutschen Einheit‘ waren Massenmedien sogar maßgeblich an der Bildung des nationalen Mythos beteiligt. Während Informationen im kommunikativen Gedächtnis jedoch nur bis zu etwa drei Generationen (etwa 80 Jahre) überdauern, ist das kulturelle Gedächtnis mit seinen skriptiven Techniken dementsprechend beständig, muss jedoch verwaltet, verwendet und aktualisiert werden. Film als Träger für ein kulturelles Gedächtnis stellt sich nach Kuch folgendermaßen dar:

„Das grundsätzliche Verhältnis des Mediums Film zum kulturellen Gedächtnis ist vielfach

zu verorten: zunächst auf der materiellen Ebene als Dokument der Filmgeschichte, zweitens mit der Konstruktion von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den filmischen Inhalten und schließlich drittens – global gesehen – als Teil eines gesellschaftlich-kulturellen Diskurses. Dieser letzte Aspekt ist im assmannschen Sinne der eigentliche Beitrag des Films zum kulturellen Gedächtnis.“ (Kuch 2011: 58)

Durch das Niederschreiben³, so Aleida und Jan Assmann, wird Erinnerung stark institutionalisiert, also auch kommentiert und selektiert (Heinrich 2002: 31). Das herausgreifen einzelner historischer Ereignisse, seien sie tatsächlich Geschehen oder nicht, werden durch die Reproduktion des kollektiven Gedächtnisses gefestigt was zur Mythenbildung führen kann. In Kapitel 3.3.2 werden jene Selektionsprozesse auch bei **Heimat** deutlich.

³ Mit „Niederschreiben“ ist hier jede Form der Datenspeicherung gemeint.

3 Kapitel 3

Geschichtsdarstellungen in *Heimat*

3.1 Zur Analyse: Fixierung der Fragestellung

Mit den im Theorieteil gewonnenen Erkenntnissen zu *Heimat* als Fernsehserie (vielmehr als Mehrteiler), Edgar Reitz als Autor, *Heimat* im fernseh- und filmhistorischen Kontext und *Heimat* als Erinnerungsinstrument wird nun eine konkrete Analyse direkt am Gegenstand notwendig, um die Semantik von *Heimat* freizulegen. Wie wird Geschichte, speziell deutsche Geschichte, in *Heimat* dargestellt? Wo beginnt sie und wo hört sie auf?

Wie bereits geschildert, ist die Recap eine serielle Erzählpraxis und formal gesehen eine Erinnerungsstrategie. Um einen solchen Erinnerungsprozess bei *Heimat* sichtbar zu machen, werde ich die erste Folge zusammenfassen, analysieren und anschließend die erste Rekapitulation skriptiv darstellen. Welche Erinnerungsebenen gibt es hier und wie wird Erinnerung generiert?

In diesem Spannungsfeld von Erzählung und Erinnerung sollen die Aspekte der Geschichtsdarstellung, im Besonderen deutscher Geschichte, sichtbar gemacht werden. Anhand der ersten Folge und ihrer Rekapitulation lassen sich verschiedene Selektionsprozesse in der historischen Darstellung in *Heimat* ablesen. Zum einen jene innerhalb der Diegese, zum anderen jene im Zusammenhang mit den historischen Fakten. An was wird sich erinnert und wie?

Zwei Figuren sind für die Geschichtsdarstellung und die Rekapitulation von immanenter Wichtigkeit. Einerseits Glasich, der als Erzähler und Augenzeuge die bisherige Geschichte zusammenfasst, andererseits Eduard, der als Hobbyfotograf allem Anschein nach das Bildmaterial für die Rekapitulation zur Verfügung stellt. Die beiden Figuren stehen für ihre jeweilige Form von Erinnerung, der mündlichen und der bildhaften.

3.2 Erinnerungsarbeit per Rekapitulation

3.2.1 Die Ausgangssituation: Als „Heimat“ schon abgeschafft war

Wie bereits erwähnt, ist „Heimat“ in den frühen 1980er als Konzept bereits ein Auslaufmodell, dem sich jedoch Film- und Fernsehmacher, Autoren und Kunstschaaffende immer wieder annähern und eine Auseinandersetzung suchen. Edgar Reitz entwirft ein Sujet, das trotz des schon im Titel enthaltenden, durch die Nationalsozialisten belasteten Heimatbegriffs eine große Popularität in Deutschland genoss und immer wieder genießt.

„Anfang der 80er Jahre dennoch mit dem Heimatbegriff zu argumentieren und ‘Heimat’ als ernstzunehmendes und positiv evaluiertes Konstrukt zu reinstallieren (und damit auch zu rüssieren), setzt spezifische Verfahren und Strategien der ‘Präsentation’ dieses ‘Gegenstandes’ voraus.“ (Krah in Nies 2012: 171)

Mit dieser Aussage zu **Heimat** unterstellt Hans Krah der Serie den Versuch das Thema Heimat, das Anfang der 80er Jahre eigentlich nicht mehr zur Debatte steht, neu zu beleben, es sogar unter Verwendung „spezifischer Verfahren“ positiv zu besetzen. Das widerspricht in weiten Teilen dem, was bis jetzt erarbeitet wurde, widerspricht auch dem, wofür die „Oberhausener“ stehen. Die Hinwendung der Regisseure im neuen deutschen Film zu Stoffen, die sich mit Deutschland und deutscher Geschichte auseinandersetzen, ist eingehend besprochen worden. Ebenfalls ist die sich in den 1970er Jahren neu formierende und bis in die 80er Jahre anhaltende Heimatbewegung bekannt. Trifft also diese Behauptung Krahs überhaupt zu und falls ja, warum und mit welchen Mitteln wird dieser Versuch umgesetzt? Handelt es sich bei der, von Edgar Reitz proklamierten „Erinnerungsarbeit“ um einen Vorschub zur Reinstallation des Konstrukts Heimat?

Heimat ist eine Familienserie, eigentlich eine Familien-Chronik, wie es im Untertitel heißt. Familie, Heimat und nationale Historie fließen fast unmerklich ineinander. Subjektive und kollektive Erinnerung werden kontinuierlich vermischt, um deutsche Geschichte darstellbar zu machen. Das beschauliche und ländliche Gebiet zwischen Rhein und Mosel, der Hunsrück wird so zu einem deutschen Universalort, der repräsentativ für ähnliche Gebiete in Deutschland ist und Geschichte greifbar und nah erscheinen lässt. Der Hunsrück wird zur Metapher und die Geschichte der Familie Simon zur Geschichte einer beliebigen „deutschen Familie“.

3.2.2 Die erste Folge: Vom ästhetischen Schein zum historischen Sein?

Fernweh, heißt die erste Folge. Das erste Bild in Schwarzweiß. Dunkelgraues Gras im Vordergrund, im Hintergrund ein hellgrauer Streifen Himmel in der Unschärfe. Dort bewegt sich etwas, vom linken Bildrand Richtung Bildmitte. Der Schärfebereich verlagert sich, nimmt die Bewegung auf und folgt einem jungen Mann in Uniform, der auf einem Feldweg zwischen Wiesen, sanften Hügeln und Wäldern marschiert. Auf einer Hügelkuppe bleibt er stehen und schaut hinab ins Tal. Dort liegt sein Heimatdorf, Schabbach. Der junge Soldat heißt Paul, der nach dem Ersten Weltkrieg aus der französischen Kriegsgefangenschaft in seine Heimat den Hunsrück zurückkehrt. Es ist der 9. Mai 1919, ein Freitag wie es die RezipientInnen durch ein Insert ganz genau erfahren und die Apfelbäume stehen in voller Blüte. In einer Fensterspiegelung beobachtet ihn die Tochter von Bürgermeister Alois Wiegand, Maria, während Paul den Weg zum Elternhaus hinabschreitet. Durch die schmutzigen Fenster der Dorfschmiede sieht er seinen Vater auf ein rot glühendes Stück Eisen hämmern, das Bild hat plötzlich Farbe bekommen.

Hier setzt Reitz zum ersten Mal ein für *Heimat* signifikantes ästhetisches Mittel ein, das später zur Regel werden soll, die streng genommen gar keine ist. Den Wechsel zwischen monochromen und farbigen Bildern erklärt Reitz damit, dass sich bestimmte Dinge besser in Farbe zeigen lassen als in Schwarzweiß, dennoch ist eine Regelmäßigkeit im Wann und Warum des Farbeinsatzes nur zu erahnen. Die Bilder wirken dadurch suggestiv, eben wie Erinnerungen, die manchmal in Farbe, manchmal schwarzweiß sind. Die Farbaufnahmen erscheinen dabei wie 'cues' zu funktionieren, wie flüchtige, gelb sprühende Erinnerungsfunken, die bis zum nächsten Hammerschlag längst verglüht und die Bilder wieder monochrom sind. In dieser ästhetischen Besonderheit lässt sich ein Grund für den großen Anklang ableiten, den *Heimat* hervorgerufen hat.¹ Mit den Farbwechseln wird ein ästhetisches Element etabliert, das von den ZuschauerInnen vordergründig eine intellektuelle Leistung verlangt (etwa: Was soll mit dem Farbwechsel bezweckt werden?). Zusätzlich wird damit auf die filmisch-technische Konstruktion verwiesen, die jene Farbbrüche überhaupt ermöglicht. Die Farbwechsel sind dabei nur ein Teil im Repertoire der Nichtkonformität, die klar auf die zentralen Punkte im Oberhausener Manifest verweisen. Die Kamera, die im traditionellen Kino unsichtbar

¹ Im Spielfilm *Junge Frau von 1914*, den die DEFA 1970 für den DFF produziert, wird ebenfalls das Spiel mit Farbe und Schwarzweiß zelebriert. Bereits über eine Dekade vor *Heimat* versucht Regisseur Egon Günther durch experimentelle Verfahren und der damit entstehenden Ästhetik deutsche Geschichte darzustellen. Die verwendeten Farbwechsel werden bei Günther außerdem durch Sepia-Effekte oder Einfärbungen in Blau, Grün oder Gelb abgelöst, womit auf die Filmtechnik und Ästhetik der 1910er Jahre verwiesen wird.

sein soll, wird in **Heimat** nicht nur durch die Farbbrüche hervorgehoben. So sind Blicke oft durch Türstöcke oder Fensterrahmen verstellt, werden so neu gerahmt oder über Spiegel umgeleitet. Damit wird einmal mehr auf **Heimat** als filmische Konstruktion verwiesen, die bestätigen soll, dass es sich nicht um die Realität handelt. Außerdem werden „lebendige Fotos“ eingebaut, um jene Konstruktion zur Schau zu stellen, auf die ich später näher eingehen werde.

Nicht nur Kamera und Montage sind geprägt von Brüchen, die für eine gesteigerte Aufmerksamkeit sorgen. Das Nebeneinander von Laien und professionellen Schauspielern, die unterschiedlichen Längen der einzelnen Folgen, Erzählstränge und Details, die den Plot nicht unbedingt vorantreiben, manchmal offen bleiben, sind weitere Aspekte, die sich in ihrer Kantigkeit einer eindeutigen Regelbildung verweigern. Der dabei produzierte erzählerische, formale und ästhetische Eigenwert der Serie suggeriert einen gehobenen Anspruch, weckt intellektuelles Interesse. Deutlich wird dies anhand gerade etablierter Figuren, die plötzlich wieder verschwinden. In konventionellen kommerziellen Serien der 1980er Jahre wären solche gewollten personellen Brüche noch undenkbar gewesen. Damals ging man davon aus, dass gerade die etablierten und altbekannten Figuren die Menschen vor die Bildschirme locken.

Paul ist derweil zu Hause, hilft umgehend und wortlos Vater Matthias in der Schmiede, setzt sich anschließend zum Essen in die Küche zur Mutter Katharina (genannt Kath) und nimmt seinen Platz in der Familie Simon wieder ein, als wäre er nie weg gewesen. Allgemein werden bei **Heimat** große Ereignisse wie diese Rückkehr des verlorenen Sohnes² unaufgeregt zur Kenntnis genommen. Der Alltag wird für keine Sekunde unterbrochen. Ereignisse wie diese scheinen in dem Mikrokosmos Dorf keine nachhaltigen Konsequenzen zu haben, lange diskutiert zu werden oder Veränderungen herbeizuführen. Am zentralen Ort des Hauses, der Küche, ist bei Pauls Ankunft der Rest der Familie versammelt und Verwandte und Freunde der Familie gesellen sich hinzu. Dennoch drehen sich die Gespräche schnell wieder um das Dorfgeschehen, nachdem Paul auf alle ihm gestellten Fragen stumm bleibt. Hier entwickelt sich eine gewisse Erwartungshaltung bei den RezipientInnen, Fragen tun sich auf. Warum redet Paul nicht? Was ist im Krieg passiert usw.? Nun kann angenommen werden, dass sich Paul als Protagonist der ersten Folge im Verlauf der Serie mit seinen Kriegstraumata auseinandersetzen wird, doch wird diese Erwartung spätestens dann enttäuscht, wenn Paul am Ende der

² In Louis Trenkers Film *Der verlorene Sohn* (D 1934) emigriert ein südtiroler Bauernbursche in die Vereinigten Staaten, um sein Glück zu machen. Die soziale Kälte in der Fremde lässt ihn schließlich reich in die Heimat zurückkehren. In *Heimat* wird Paul in die USA auswandern, auch er ist ein verlorener Sohn, der später erfolgreich heimkehrt. Im Gegensatz zu Trenker lässt Reitz ihn jedoch nie wirklich in der „alten Heimat“ ankommen. Das Motiv des verlorenen Sohnes ist nicht nur ein biblisches Gleichnis, sondern auch eine Referenz auf den deutschen Heimat- und Bergfilm der 1930er Jahre.

ersten Folge Schabbach erneut den Rücken kehrt und dieser Erzählstrang zumindest für den Moment abgebrochen wird. Das etabliert ein Prinzip von **Heimat**, das mit den Erwartungen der ZuschauerInnen spielt und für eine Offenheit der Erzählung sorgt, gleichzeitig demonstriert diese Praxis auch die Macht des Autors. Im **Heimat**-Universum ist Edgar Reitz der Gott, der die Fäden zieht. In der ambivalenten Zurschaustellung von Künstlichkeit auf der einen Seite und die Realitätskonstruktion auf der anderen, schafft er eine Hyperrealität, die es im weiteren zu hinterfragen und auch zur kritisieren gilt.

In der ersten Folge werden im Weiteren alle wichtigen Figuren vorgestellt. Etwa der lungenkranke, fotografiebegeisterte und stets zeitunglesende Eduard und seine Schwester Pauline, die Geschwister Pauls oder Bürgermeister Wiegand, der immer die neusten technischen Errungenschaften sein Eigen nennt und über dessen Statusdünkel die Dorfgemeinschaft hinter vorgehaltener Hand spottet. Karl Schirmer, von allen nur 'Glasisch' genannt, gibt hingegen wenig auf Status und Etikette. Nachdem er im Krieg gerade noch dem Giftgas entkommen ist, leidet er nun unter einer Hautkrankheit. Der leicht einfältige Glasisch ist in die Dorfschönheit Apollonia verliebt, die während des Krieges nach Schabbach gekommen ist, doch Apollonia hat nur Augen für den Neankömmling Paul. Als nicht gebürtige Schabbacherin hat Apollonia keinen leichten Stand in der Dorfgemeinschaft und muss allerhand Verleumdungen über sich ergehen lassen bis sie das Dorf verlässt. Paul heiratet daraufhin die Bürgermeistertochter Maria und sie bekommen zwei Kinder, Anton und Ernst. Eines Tages im Jahr 1928 geht Paul unter dem Vorwand aus dem Haus ein Bier trinken zu wollen, tatsächlich verlässt er aber seine Familie und den Hunsrück. Die erste Folge endet mit einer Art Cliffhanger, dem Bild einer gespannten Marderfalle, die Paul, kurz bevor er geht, aufstellt. Als Symbol für die Spannung, die sein unerwarteter Weggang bei seiner Frau und den Dorfbewohnern auslöst, schnappt sie erst in der zweiten Folge zu. Dieser Cliffhanger ist der erste Verweis auf eine zyklisch-serielle Erzählung.

Die von Brüchen und Unvorhergesehenem durchzogene Erzählung, die, wie in 2.6.2 beschrieben, anscheinend keiner herkömmlichen Dramaturgie, sondern der Chronologie historischer Ereignisse, also Daten folgt, lässt eine Problematik deutlich werden.

„Dieses andere Erzählen führt also nicht dazu, dass dadurch Inhalte und vermittelte Werte und Normen, also die ideologische Schicht, konterkariert oder relativiert werden würden. Gerade diese Andersartigkeit im Erzählen vermag dem **Heimat**konzept – und damit dem mit seiner Hilfe Transportierten – neue Glaubwürdigkeit zu verleihen. Sie authentifiziert, weil sie sich von tradierten Mustern und damit einem medialen Korsett lossagt.“ (Krah 2012: 176)

Heimat wird nach Krah zu einem Konzept, das sich über die Brüchigkeit in Ästhetik und Narration und durch die Authentifizierung mithilfe von Daten und Fakten reinstalliert.

Krahs Ansatz, dass durch Form und Ästhetik bereits die Möglichkeit genommen wird die Ideologie in **Heimat**, also jene Reinstallierung des Heimatkonzepts, erkenntlich zu machen, hat neben seiner nachvollziehbaren Logik, wie im Weiteren zu sehen sein wird, eine analytische Schwachstelle. Zunächst sei jedoch hervorgehoben, dass sich die These Krahs ausgezeichnet nutzen lässt, um **Heimat** zu hinterfragen und zu kritisieren. Zwei Ideen stehen hier gegeneinander. Zum einen Reitz' Idee von Erinnerungsarbeit, der es permanent daran gelegen ist sich als filmische, also mediale Konstruktion auszuweisen. Zum anderen Krahs Idee, dass sich mit der Lossagung vom „medialen Korsett“ ein hohes Identifikationspotential entfaltet, dass eine Kritik am dargestellten Heimatkonzept nahezu unmöglich macht.

Neben der Etablierung der Figuren, der Ästhetik und des Plots geht es in der ersten Folge stark um die Themen Technik und Fortschritt, die sich durch die ganze Serie ziehen. „Wie die Katze auf dem Schleifstein sitzt er, der Wiegand auf seinem Motorrad“, bemerkt Eduard nicht ohne Spott, als er am Küchenfenster sitzend das neuste Vehikel im Dorf samt Fahrer vorbeifahren sieht (00:07:16 – 00:07:21). Mit dem Motorrad kündigt sich der technische Fortschritt im Dorf an. Neue Medien spielen dabei eine gesonderte Rolle und damit auch die Verhandlung von Medialität.

„Die Lebenswelt der Protagonisten ändert sich neben den Einschnitten durch die beiden Weltkriege und ihrer Folgen elementar durch den Einzug der neuen Medien Fotografie, Radio, Telefon, Plattenspieler, Film und Fernsehen in die fiktionale Filmprovinz.“
(Schäffner in Wulf 1990: 315)

Die lokalen Grenzen erweitern sich also nicht nur durch neue Fortbewegungsmittel, sondern auch durch Medien. Paul ist einer der Dorfbewohner, der sich nach einem weiteren Horizont sehnt. „Das ist meine neue Hochantenne, damit will ich versuchen bis nach Hilversum zu kommen.“ erklärt er Eduard die Konstruktion aus einem Winddrachen, der an einem Draht, der wiederum an einem Funkgerät befestigt ist (00:19:42 – 00:19:46). Im Krieg hat Paul das Funken gelernt und soll deshalb für Wiegand das erste Radio in Schabbach zusammenlöten. Während eines Sonntagsausflugs tönt zum ersten Mal Musik aus dem fernen Wien durch die Burgruine „Baldenau“, wo das neue Stück Technik in illustrierter Gesellschaft eingeweiht wird. Diesen Moment versucht Eduard mit seiner unhandlichen und veralteten Plattenkamera einzufangen, längst gibt es handlichere Apparate. Eduard wird an dieser Stelle zum ersten Mal als Bildchronist inszeniert. „So jetzt bitte alle recht freundlich, recht freundlich, recht freundlich.“ dirigiert Eduard die Gesellschaft. Um selbst auf dem Bild zu sein, hat er die Kamera mit einem selbstgebauten Fernauslösemechanismus nachgerüstet. Die Gesellschaft verharrt in einer Pose und hier entsteht eines jener erwähnten „lebendigen Fotos“. Im letzten Moment, kurz vor dem Auslösen, wechselt Glasisch seinen Platz im Bild und legt Wiegand seinen Arm um die Schulter (01:06:26 – 01:06:42). Zuvor hatte Glasisch noch

mit seinen, vom Giftgas eitrig gewordenen Fingern in das gemeinschaftliche Gurkenglas gegriffen. „Da hat der Glasisch seine Grindfinger drin gehabt, ne das esse ich nicht“, moniert Wiegand, als er die Gurken angeboten bekommt (01:04:35 – 01:04:39). Hier wird deutlich: Beide können sich nicht leiden, doch macht sie das eben entstandene Foto für die Nachwelt nun optisch zu Freunden. In der Einstellung bringt Edgar Reitz eine (Selbst-) Reflexion über das Medium Fotografie, ihren Wahrheitsanspruch und ihre Möglichkeit zur Manipulation zur Geltung.

„Mittels der selbst-reflektiven Technik stellt Reitz' Filmroman seine eigene textuelle und technische Konstruiertheit zur Schau und versucht beim Publikum ein Bewusstsein für die Tatsache zu erwecken, dass 'Realität' in der modernen Welt zu einem großen Teil technisch vermittelt, transformiert und mehrfach filtriert ist.“ (Mijic 2006: 28 f.)

Indem Reitz den Entstehungsprozess des Fotos in die Handlung integriert und zeigt wie es aufgenommen wird, ist die Möglichkeit gegeben hinter die Form zu schauen, Tatsachen zu hinterfragen, zu dekonstruieren. Das Foto, das bis heute den Ruf hat die Realität abzubilden (vgl. Hickethier 1996), beweist Glasisch und Wiegand sind enge Freunde. Die filmische Realität zeigt den RezipientInnen, dass es anders ist.

Edgar Reitz „sieht seine Aufgabe darin, die Geschichtsschreibung – insbesondere die medien-generierte Geschichtsschreibung – als einen konstruierten Bereich zwischen Fakt und Fiktion zu entlarven“ (ebd. 29). Nach Mijic scheint Reitz sich sehr wohl über die Konstruktion in der Darstellung von Geschichte bewusst zu sein und versucht diese einmal mehr durch das beschriebene „lebendige Foto“ offenzulegen.

Dem jedoch würde Krah widersprechen, der in **Heimat** die Schaffung von Authentizität, also die Etablierung eines „So-ist-es-gewesen-Gestus“ erkennt und der Serie ein hohes Identifikationspotential unterstellt. Die Thematisierung von Medialität sieht er dabei besonders kritisch und nimmt damit die genaue Kontraposition zu Mijic ein: „Gerade die Bewusstheit des Medialen führt also nicht zu einer Dekonstruktion, sondern fungiert als Beglaubigungsstrategie.“ (Krah 2012: 182). Kritik an **Heimat** wird dadurch für Krah nur schwer möglich. Die Reflexionsfähigkeit über Inhalte, Werte und Ideologie setzt bei **Heimat** auch aus, wenn geschichtliche Daten und Fakten zur Authentifizierung eingesetzt werden. Vor allem in den Recaps, die als ganzheitliche, geschlossene Konzepte funktionieren und ohne Brüche auskommen, wird das Infragestellen der dargestellten Historie nahezu unmöglich. Die beglaubigten Fakten liegen auf dem Tisch, bestätigen noch einmal was die ZuschauerInnen in der letzten Folge gesehen haben und zementieren die Wahrhaftigkeit der medialen Geschichtsdarstellung. Deutlich wird dies bei der folgenden genaueren Betrachtung der ersten Recap.

3.2.3 Die erste Rekapitulation: Ein ganzheitliches Fragment

Folge zwei *Die Mitte der Welt* beginnt, wie alle darauffolgenden Episoden, mit der Rekapitulation Glasischs. So wird einmal mehr das zyklisch-serielle Erzählen betont, während das Konzept der Recap als Erinnerungsprozess, also als Darstellung von Geschichte innerhalb einer Darstellung von Geschichte, zum ersten Mal eingesetzt wird. Wie schon in Kapitel 2.6.1 angesprochen, ist Glasisch Akteur, der am Geschehen teilnimmt und später als Augenzuge Bericht erstattet. In Glasisch erkennt auch Hans Krahl eine Erzählerfigur, „die das Geschehen als homodiegetischer Erzähler von einem späteren absoluten Zeitpunkt aus vermittelt, wobei sich dieser Zeitpunkt jeweils ändert.“ (Krahl 2012: 177). Das Erzählte muss sich, wie bei der Betrachtung anderer Recaps auffällt, immer unmittelbar vor der folgenden Episode ereignet haben.

Die erste Recap bezeugt durch Glasisch zwar, dass es sich bei *Heimat* um eine mediale Vermittlung handelt, eine Erzählung, eine Konstruktion. Gleichermäßen lässt sich hier aber auch die Verschleierung der Narration in der Narration beobachten, auf die Krahl bereits hingewiesen hat. Mit dem Einsatz des Fotoalbums, das erklärtermaßen als Bildchronik, also als Authentizitätsmarke fungiert, verschiebt sich die Erzählung Glasischs in den erwähnten hochgradig konstruierten, pseudodokumentarischen Raum. Das wird durch die aus dem Off kommende Stimme und die ins Kader gestreckten Finger und Fotos noch unterstrichen.

Die verwendete dokumentarisch-essayistische Technik erinnert dabei stark an das Oeuvre von Hartmut Bitomsky³. In seinem Film *Deutschlandbilder* (D 1984), der im selben Jahr wie *Heimat* erscheint, werden etwa Fotos zur Beweisführung eingesetzt, allerdings konterkariert durch Bitomskys ebenfalls aus dem Off kommenden Kommentar. Was bei Bitomsky durch sein Voice Over in einer Dekonstruktion von Text und Bild mündet, wird bei den Rekapitulationen in *Heimat* zur Konstruktion einer ganzheitlichen Erzählung. Die Darstellungstechnik eines sich an Fotos und Fotoalben orientierende Erinnerungsprozesses kommt analog auch im weitaus früher erschienenen Mehrteiler *Tadelöser und Wolf* (D 1975) von Eberhard Fechner (vgl. Kapitel 2.3.2) zum Einsatz. Im Unterschied zu *Heimat* wird hier die Erzählung schon zu Beginn der ersten Folge als Erinnerung ausgewiesen. Erzählperspektive und -zeit sind also von Anfang an

³ Filmemacher Hartmut Bitomsky verwendet in seinen essayhaften Dokumentarfilmen wie *Reichsautobahn* (D 1986), *Der VW-Komplex* (D 1990) oder *B 52* (D 2001) neben anderen Dokumenten auch Fotos. „Bitomsky spricht selbst den Kommentar zu Archivdokumenten und dokumentarischen Aufnahmen. Dabei bleibt er, zumal als Interviewer, zumeist im Off, inszeniert sich jedoch als Betrachter von künstlerischen Industriefotografien an einer signifikanten Stelle des Films selbst innerhalb des dokumentarischen Geschehens, um so eine besonders pointierte mediale Selbstreflexion einleiten zu können,“ schreibt Manfred Hattendorf zu *Der VW-Komplex* (Hattendorf 1994: 268). Die Praxis, den Off-Kommentar mit vermeintlich beweiskräftigen Fotos zu unterlegen, findet sich auch in *Heimat* wieder.

geklärt. Wer sich hier erinnert, ist Walter Kempowski, der Autor der autobiografischen Romanvorlage selbst – also zunächst keine fiktive Figur – der sich aus der Gegenwart, in diesem Fall dem Jahr 1975, an seine Kindheit im Dritten Reich erinnert. Bei **Tadelöser und Wolf** wird zu Beginn ein real historischer Kontext dargestellt und wie bei **Heimat** orientiert sich der Plot an historischen Daten. Argumentiert wird dabei, ebenfalls wie bei **Heimat**, mit „Beweisfotos“. Als zentrale Figur und gleichzeitig Erzähler fungiert Kempowski selbst.⁴ Glasisch hingegen beobachtet das Geschehen in Schabbach von außen – ist sozusagen allwissend. Er steht als traumatisierter Kriegsversehrter und uneheliches Kind am Rand der dörflichen Gesellschaft, kann so die Geschichte aus der Distanz wiedergeben ohne unglaubwürdig zu werden. Schon zu Beginn der Serie ist er Teil der Diegese, verlässt das Dorf nie und stirbt in der letzten Folge. So wird der Figur zugesprochen alles miterlebt zu haben und durch die zur Hilfenahme von Fotos glaubwürdig gemacht. Konsequenterweise wird hier die Echtheit der Geschichte immer wieder unter Beweis gestellt. Zum einen durch die der oral history folgenden Augenzeugenberichte Glasischs, zum anderen der visual history folgenden Fotos Eduards. Die dadurch entstehende Ganzheitlichkeit, die sich dem Zuschauer durch die bruchhafte Ästhetik der Serie verbirgt, produziert an dieser Stelle neue Fragen.

Um nun einerseits die Konstruktion des Erinnerungsprozesses, andererseits auch die Konstruktion von Geschichte bei **Heimat** offenzulegen und diskutieren zu können, möchte ich an dieser Stelle exemplarisch eine Beschreibung der Bild-Ton-Ebene für die erste Recap liefern. Das paradoxe Spiel aus brüchiger und geschlossener Handlung soll so aufgedeckt und besprochen werden.

(00:00:30) Während der Schriftzug „Heimat“ aus dem Vorspann mit einem Familienfoto in einem Fotoalbum überblendet wird, verstummt zeitgleich die Titelmelodie. Im Hunsrück erklärt eine Männerstimme: „Das ist die Familie Simon aus Schabbach im Hunsrück. Rechts, der da so freundlich in die Kamera grinst“, ein Zeigefinger deutet auf die abgebildeten Personen, „das ist der Mathias, das seine Frau Katharina und dazwischen die drei Kinder: der lange Eduard das Paulinsche und der Paul. Da gucken sie ganz freundlich in die Kamera 1919, weil sie noch gar nicht wissen was da hinterher alles passieren sollte.“ Auf der akustischen Ebene ist im Hintergrund stets ein undefinierbares Stimmengemurmel zu hören, das auf einen öffentlichen belebten Raum schließen lässt. Dann wird geschnitten (00:00:58). Der Einsatz des Dialekts⁵ und die Suggestion des öffentlichen Raumes sind weitere Authentifizierungsstrategien. Dialekt und Hintergrundgeräusche suggerieren: Hier spricht tatsächlich jemand aus der Dorfgemeinde Schabbach, zu einer im Hintergrund murmelnden undefinierten

⁴ Bei *Tadelöser und Wolf* wird der Prolog durch Augenzeuge und Autor Walter Kempowski gegeben, im Film selbst wird er als Jugendlicher durch einen Schauspieler dargestellt.

⁵ Glasischs Off Kommentar wird hier zur besseren Verständlichkeit auf Hochdeutsch transkribiert.

Öffentlichkeit, einem unsichtbaren Publikum, uns.

War die Einstellung zuvor statisch, dynamisiert sich das Bild nun durch das Hin- und-Herschwenken der Kamera über mehrere Fotos und imitiert so die Augenbewegungen beim Ansehen eines Fotoalbums. „Das da ist das Dorf 1919, da weihen sie gerade das Denkmal ein. Das ganze Dorf war auf den Beinen. Der Lehrer hat den Schulchor dirigiert und alle waren sie ganz fein angezogen. Da sieht man das Denkmal noch unter einer Kapuze.“ Dann wird eine Seite umgeschlagen während die Kamera der Bewegung folgt. Immer wieder sind Finger zu sehen, die das Album halten oder blättern. Auf der nächsten Seite wird das Motiv des Denkmals unter der Verhüllung abermals aufgegriffen, eine dem Match-Cut ähnliche Anschlusstechnik, um die Kontinuität zu gewährleisten – Ganzheitlichkeit zu erzeugen. Während sich die Albumseite wendet, fährt Glasisch fort: „Da auch und gleich zieht auf dem anderen Bild der Eduard, da ist er ja, an seinem Denkmalenthüllungsmechanismus und zieht den Lappen vom Denkmal. Und das ganze Dorf hat drumrum gestanden und über das Denkmal gestaunt.“ Wieder sind Finger zu sehen und ein schmaler Streifen einer hölzernen Tischplatte. Durch Details wie dieses wird stetig die Distanz zu den RezipientInnen abgebaut und neue Beglaubigungen geschaffen. Das Gefühl mit am Tisch zu sitzen und in einem Fotoalbum zu stöbern, gewinnt immer mehr an Substanz. Dann erfolgt der nächste Schnitt (00:01:36). Eine weitere Seite wird umgeblättert und auch hier wird das folgende Foto durch den Bildinhalt und den Erzähltext Glasischs angeschlossen. „Da sieht man wieder wie sie staunen in ihren feinen Sonntagsanzügen. Obwohl es geregnet hat, haben sie alle die Kappe abgezogen.“ Der nächste Schnitt wird schließlich zur thematischen Abgrenzung verwendet (00:01:45).

Es folgt eine Einzelaufnahme von Eduard: „Da ist der Eduard wieder, ganz groß, das Sorgenkind von seiner Mutter der Katharina.“ Schwenk auf ein Foto von Katharina und Schnitt (00:01:54). „Musste er auch, obwohl er es an der Lunge hat, in den eiskalten Hünsrückbächen rumrennen mit dem Glockzieh und mit mir, ich war ja auch dabei, und Gold suchen. Als hätte es da Gold zu finden gegeben. Katzensgold haben wir gefunden.“ Schnitt (00:02:11). In dieser kurzen Plansequenz, die zweimal das Umschlagen einer Albumseite beinhaltet, werden verschiedene Situationsaufnahmen Eduards gezeigt. Außerdem thematisiert sich Erzähler Glasisch zum ersten Mal selbst. Hier wird erstmals klar, wer die Geschichte erzählt. Weiter geht es mit einem Einzelbild von Pauline und einem Schwenk auf ein Foto von ihr und ihrem Mann: „Das ist die Pauline, die hat dann den Uhrmacher Kröber geheiratet aus Simmere.“ Schnitt (00:02:19).

„Und das ist der Wiegand der Besserwisser.“ Ausgehend von einer Einzelaufnahme von Wiegand wird schnell herausgezoomt, sodass im Bildausschnitt eine ganze Seite des Fotoalbums mit repräsentativen Aufnahmen des Bürgermeisters sichtbar wird. „Alles musste er zuerst haben.“ Schnitt (00:02:27). „Da das erste Auto im Dorf, früher schon

das erste Radio, das erste Motorrad.“ Schnitt (00:02:32).

Nach diesem thematischen Schnitt wird ein weiteres Foto Wiegands gezeigt, dann die nächste Seite umgeschlagen mit einer Einzelaufnahme von Maria. Der Schnitt und das Hinüberziehen von Wiegands Foto in den nächsten thematischen Abschnitt klärt zum einen die Verwandtschaftsverhältnisse (Maria ist die Tochter Wiegands), aber auch die ambivalenten Rollen, in denen sich die Figuren befinden und sich so einer Stereotypisierung entziehen. So ist Wiegand sowohl der Protz im Dorf als auch Familienvater und Freund. Langsam schwenkt die Kamera auf ein gemeinsames Bild von Paul und Maria. „Das ist die Maria die Tochter vom Wiegand – schönes Mädchen. Die hat dann den Paul geheiratet. Na ja, sie war ja lang genug verliebt in ihn.“ Schnitt (00:02:45). „Und zwei Kinder haben sie gehabt, den Anton und das Ernstchen. Da unten sieht man die Katharina, wie sie ganz stolz auf ihre zwei Enkelchen ist.“ Die Kamera schwenkt zur nächsten Seite, auf der Paul zu sehen ist. „Und dann ist was Komisches passiert. Der Paul hat immer nachdenklicher geguckt“, Schnitt auf eine Einzelaufnahme von Paul (00:03:00), „so wie da auf dem Foto – und eines Tages ist er aufgestanden, hat gesagt er wollte ein Bier trinken und ist nie wieder zurück gekommen. Das kann man sich gar nicht vorstellen, was da im Dorf los war.“ Schnitt auf die ratlosen Gesichter von Maria, Mathias und Katharina (00:03:16). „Alles hat sich gefragt: Wo ist der Paul? Wo könnte er hin sein? Das Maria hat gekreisch. Alles hat gedacht, wir haben ihm doch nichts getan.“ Hier wird einmal mehr deutlich: Glasisch ist die Stimme des dörflichen Kollektivs. Er hat sogar die Fähigkeit die Gedanken des ganzen Dorfes auszusprechen. Eine weitere Seite wird umgeblättert. „Die Polizei ist gekommen. Sie haben ihn gesucht, tagelang, wochenlang.“ (00:03:34) Schnitt: In der nächsten Einstellung wird ein Gruppenfoto sichtbar. Die geriffelten Ränder heben sich gut vom schwarzen Tonpapier des Fotoalbums ab. Es ist das Bild, das Eduard in der letzten Folge bei der Radioeinweihung aufgenommen hat, das „lebendige Foto“, das uns hier aber als Filmstill gezeigt wird. Dieses Foto wird langsam mit der gleichen Einstellung aus der letzten Folge überblendet, zum Leben erweckt. Obwohl die Menschen im Kader versuchen möglichst stabil ihre Pose zu halten, wird deutlich, dass das Foto in ein Bewegbild übergeht. „Das waren noch glückliche Zeiten als wir im Sommer noch alle zusammen auf der Baldenau waren und Musik gehört haben aus dem schwarzen Trichter. Radiomusik.“ Der letzte Satz Glasichs ist wie eine Drohung und suggeriert einen Wissensvorsprung. Aber auch die ZuschauerInnen wissen bereits, dass Deutschland der Nationalsozialismus und der Krieg bevorstehen, dass sich aus den Radiotrichtern bald nur noch Märsche und Propaganda verbreiten werden. Dann folgen der Titel der Folge und die Titelmelodie, die das Ende der Rekapitulation und den Beginn der zweiten Folge bezeichnen (00:03:50).

Die Überblendung von Foto und Bewegbild an dieser Stelle ist besonders hervorzuheben.

Als kleines Foto in der Mitte einer Albumseite füllt das Bild nach der Überblendung das gesamte Kader aus. Es entsteht ein Zeitsprung in die Vergangenheit, eine Erinnerung die durch die Überblendung suggeriert wird, die filmische Simulation eines Gedankenprozesses, ein Hinübergleiten in eine andere Zeit. Das Foto im Album ist der Auslöser dieses Prozesses, eine Erinnerungshilfe. Ausgehend von diesem Punkt beginnen sich die Bilder zu bewegen im Kopf von Glasisch, in den Köpfen des Publikums und in der filmisch-fiktionalen Erzählung. Es ist der Übergang von einem pseudodokumentarischen in einen pseudofiktionalen Raum. Durch die Überblendung wird die Sichtung des vermeintlich wahrhaftig dokumentarischen Materials, also der Fotos, an das fiktionale Geschehen angeschlossen, obwohl natürlich auch die Recap Teil der fiktionalen Geschichte ist. Reitz schafft hier einen in sich geschlossenen Erinnerungskosmos, der es den RezipientInnen erschwert von der Erzählung zurückzutreten. Als dokumentarisches, nüchternes Beweisstück wird das Foto eingesetzt, dramatisiert in seiner Nüchternheit und Beweiskraft des Geschehens. So zeigt sich deutlich, dass sich die in **Heimat** eingesetzte, bruchhafte, narrative Praxis und das gleichzeitige Versprechen eine ganzheitliche Chronik zu sein eigentlich nominal ausschließt. **Heimat** ist trotz der beschriebenen Authentifizierungsversuche keine Chronik.

Ebenfalls wird in der Überblendung der Übergang vom Erinnerungsmedium Foto in das Erinnerungsmedium Film sichtbar. Sie zeigt einmal mehr die Vielschichtigkeit der verschiedenen Erinnerungsebenen und ihre Prozesshaftigkeit, zeigt aber auch die Medialität und Selbstreflexivität in **Heimat**. Diese hebt sich jedoch schlussendlich wieder auf, wenn Glasisch im pseudodokumentarischen Raum – einem als real wahrgenommenen Raum – erzählt, bestätigt er damit die Wahrhaftigkeit des Fiktionalen. (*Heimat – Eine deutsche Chronik*, „Die Mitte der Welt“ : 00:00:32 – 00:03:52)

3.2.4 Die falsche Erinnerung: Lücken einer Chronik

Nachdem in Folge zwei mit dem Zuschnappen der erwähnten Marderfalle der erste Cliffhanger aufgelöst wird, erfahren die ZuschauerInnen, nicht aber die Schabbacher, dass Paul schon lange weit weg, in den USA ist. Auch sein Bruder Eduard verlässt den Hunsrück in dieser Folge. Zur Kur reist er nach Berlin, wo er am 30. Januar 1933 Hitlers Machtergreifung miterlebt und sich in die Bordellbesitzerin Lucie verliebt. Er nimmt sie mit nach Schabbach. Dort wird er Mitglied bei der SA.

Im Kennenlernen von Lucie und Eduard an diesem historischen bedeutsamen Datum der Machtergreifung, offenbart sich eine falsche Erinnerung. Die stimmig erscheinende, durch Daten gestützte Welt von **Heimat** bekommt bei näherer Betrachtung Risse, wenn Lucie, als greise Frau am Ende der ersten Staffel behauptet, sie und Eduard hätten sich bereits vor 1933 kennengelernt. Der visuelle Beweis dagegen ist ein Insert

des genauen Datums in der zweiten Folge. Während der Widerschein eines Fackelzugs Eduards Zimmer erhellt, liegen er und Lucie gemeinsam im Bett. Diese Unstimmigkeit ist entweder auf das Alter Lucies zum Zeitpunkt der Behauptung zurückzuführen, da sie möglicherweise unter einer Altersdemenz leidet oder auf eine Erinnerungslücke (also eine Altersdemenz) der Serie selbst. Für die RezipientInnen jedoch bleibt ein solches zeitliches Detail zwischen den vielfältigen anderen Details verborgen, bricht sich nicht mit der Einheit der Erzählung, offenbart nicht die Unstimmigkeiten im zeitlichen Ablauf. Diese Erinnerungslücken, teilweise auch Logiklücken, führen jedoch nicht zum Authentizitätsverlust des Gezeigten.

„Edgar Reitz zeigt in ›*Heimat – Eine deutsche Chronik*‹ [...] – ohne den Anspruch des Authentischen vor sich herzutragen – einen wesentlichen Teil deutscher Nachkriegsgeschichte und Entwicklung (!) mit einem hohen Gehalt an Wahrhaftigkeit: so kann es gewesen sein – eben nicht der ‘So-war-es-Gestus’. Das rein Fiktionale leistet so wo möglich mehr historische Erkenntnis als das gewollt Authentische.“ (Wirtz in Fischer 2008: 22)

Wirtz’ Zitat aus Kapitel 2.5 muss an dieser Stelle erneut gegengelesen werden und zwar mit einem weiteren Zitat desselben Autors, im selben Buch, auf derselben Seite, aus demselben Absatz. Über die Authentizität bei ***Der Untergang*** (D 2004) schreibt Wirtz:

„Diese mit allen Mitteln des Mediums generierte Authentizität verleitet offenbar auch historisch gebildete Zuschauer dazu den Film für echt zu halten, um es knapp auszudrücken. Die Verführung zu diesem Irrtum liegt in der dichten Geschlossenheit des Gesamtbildes, das hier geliefert wird. Es gibt keine Leerstellen, keine offenen Fragen, keine Möglichkeit zum Einhängen, keine Phantasie für eigene Bilder, jegliche Vorstellung wird besetzt.“ (ebd.)

– Ein Gedanke, den Kraus nicht auf ***Der Untergang***, wohl aber auf ***Heimat*** umlenken würde. Die Fülle von vermeintlichen „Möglichkeiten zum Einhängen“, die ***Heimat*** bietet, ist zwar vorhanden und eine dichte „Geschlossenheit des Gesamtbildes“ nicht offensichtlich, dennoch trifft auf ***Heimat*** das zu, was Wirtz hier über ***Der Untergang*** schreibt. In der datengeleiteten Beweisführung von ***Heimat*** besteht ebenso viel Authentizitätsanspruch wie etwa bei ***Der Untergang***, doch geht es bei ***Heimat*** nicht um die akribisch genaue Darstellung von Geschichte, sondern um Edgar Reitz’ persönliche Vorstellung davon. Das bestätigt sich immer wieder in der eigentlichen Unvereinbarkeit einiger etablierter Fakten. So können etwa die meisten in den Recaps verwendeten Fotos nicht vom Bildchronisten Eduard stammen, auch wenn dies für die RezipientInnen zunächst plausibel erscheint. Eduard kann während seiner Kur in Berlin schließlich keine Fotos in Schabbach aufnehmen, dennoch existieren Bildbelege aus dieser Zeit. Auch private

Bilder, die häufig in den Recaps verwendet werden, können nicht von Eduard stammen.

„Dies gilt auch für das Foto von Paul, das ihn 1928 beim Verlassen des Hunsrücks zeigt, und anhand dessen Glasich Paul 1982 über dessen damalige Beweggründe ausfragen will. Dieses Bild ist das prominenteste und zugleich kritischste, denn gerade hier wird der Widerspruch bezüglich des diegetisch Vorgeführten augenfällig. Denn niemand hat diesem Moment beigewohnt, niemand sieht Paul weggehen – außer wir Rezipienten.“
(Krah: 2012 S. 179)

Viele Fotos in den Rekapitulationen sind zum Beispiel Filmstills, sind teilweise und bei genauerer Betrachtung sogar nur zu diesem Zweck aufgenommen worden. Ein Entstehen innerhalb der Diegese ist daher unmöglich.

Trotz Lücken in der Erinnerung, die zeitlicher, räumlicher oder logischer Natur sein können, leidet die Authentizität bei **Heimat** keineswegs. Die Konstruktion aus Daten und Fakten trägt logische Ungenauigkeiten, täuscht über Ellipsen hinweg. **Heimat** schafft sein eigenes Paralleluniversum mit einem eigenen Raum-Zeit-Kontinuum, das sich manchmal mit tatsächlichen Ereignissen synchronisiert. Diese eigenwillige Art einer Chronik greift Geschehnisse heraus, die sie für erzählenswert und interessant hält. Hier geht es nicht um eine lückenlose Geschichtsdarstellung, sondern um eine Auslese von historischen Ereignissen. Im Universum **Heimat** folgt Geschichte einer Dramaturgie, die von den persönlichen Schicksalen der Familienmitglieder bedingt ist. So widmen sich etwa die Folgen drei bis sieben fast lückenlos der Darstellung des Nationalsozialismus und des Krieges während die Folgen eins, zwei, und acht bis elf große zeitliche Lücken aufweisen und die Erzählung mit Meilenstiefeln voranschreitet. Mit den schon beschriebenen ästhetischen und dramaturgischen Verfahren werden jene Lücken jedoch kaschiert und Kontinuität erzeugt, die den ZuschauerInnen einen zusammenhängenden, lückenlosen Geschichtsverlauf suggeriert.

3.3 Historizität in **Heimat**

3.3.1 Deutsche Geschichte als Familiengeschichte

Wie korrespondiert nun dieses lückenhafte Geschichtsmodell mit dem Konzept **Heimat**? Was für ein Bild deutscher Geschichte entsteht, wenn eine Familiengeschichte mit nationaler Geschichte parallelisiert wird? Was ist erzählenswert, bleibt in Erinnerung und was bleibt ungesagt, wird also vergessen?

Heimat hat bei **Heimat** einen Namen und der lautet Maria. Maria ist das Zentrum, um das alles wächst. Als Tochter, Ehefrau, Mutter und Großmutter ist Maria die

personifizierte Heimat. Genau 1900 geboren, ist sie so alt wie das Jahrhundert selbst. Diese Mutterfigur, die sowohl die Familie aber auch die Geschichte über weite Strecken zusammenhält, kreierte ein hohes Maß an Nähe und Wiedererkennungswert (vgl. Kapitel 2.1.3), durch das Motivationen und Handlungen nachvollziehbar werden. Maria wird zum Stereotypen, zu der einen Mutter. Diese Rolle scheint sie bereits als junge Liebhaberin zu erkennen und auszufüllen. So versucht Maria Paul mit einem Stück Schokolade zu verführen, jedoch nicht ohne den mütterlichen Ratschlag die Schokolade möglichst langsam im Mund zergehen zu lassen, damit er länger etwas davon habe. Ein Erziehungsversuch zu mehr Sensibilität und zur Freude an den kleinen, weltlichen Dingen im Leben. Paul beantwortet den Versuch mit Auswanderung (Flucht) und der Errichtung eines Millionenkonzerns (Großkapitalismus) in den USA. Auch andere Figuren funktionieren auf die gleiche stereotype Weise, wie zum Beispiel Eduard, der sich kränklich und rückgratlos seiner dominanten Frau unterwirft und auf ihr Drängen der SA beitrifft, oder Bürgermeister und Opportunist Wiegand, der sein Fähnchen in den sich stetig drehenden politischen Wind hängt und sich als erster im Dorf das Hitlerbärtchen stehen lässt usw. Für die Geschichtsdarstellung spielen diese stereotypen Figuren eine wichtige Rolle. Der hohe Identifikationsgrad und die dramaturgisch verschlüsselte Vorhersehbarkeit der Figuren machen die Diegese erst glaubhaft und so auch die Geschichtsdarstellung. Der familiäre private Rahmen, in dem die Erzählung stattfindet, bestätigt, dass das Gezeigte der Wahrheit entspricht, denn Privatheit und Authentizität werden nicht selten gleich gesetzt. Einmal mehr wird unterstrichen, dass in der Erzählung nichts ausgelassen wird, da die RezipientInnen schon nach den ersten Folgen tief in den privaten Raum der Familie eintauchen können. Die anhand der Familiengeschichte erzählte nationale Geschichte wird damit zur lückenlosen Wahrheit. Besonders deutlich wird die Verquickung von Familien- und Staatsgeschichte in den zentralen Folgen drei bis sieben, die sich mit dem Dritten Reich auseinandersetzen. Hier nimmt Eduard als direktes Mitglied der Familie Simon seinen Platz im faschistischen deutschen Staat ein. Erst tritt er, wie bereits erwähnt, der SA bei, um anschließend den Bürgermeisterposten im Nachbardorf zu besetzen. Eduard, sonst politisch interessiert, jedoch passiv, wird durch den Druck Lucis zum Akteur. Durch die sehr kleine aber dennoch führende Position Eduards im NS-Staat wird die Verknüpfung der Familiengeschichte der Simons mit der nationalen unmerklich legitimiert. Subjektive Erinnerung wird hier zu einer kollektiven.

3.3.2 Darstellung selektierter Geschichte

Wie selektiv *Heimat* in seiner Geschichtsdarstellung vorgeht, ist an der zumindest zeitlich lückenlosen Darstellung des Dritten Reichs zu erkennen. In fünf ganzen Folgen widmet sich die Serie der NS-Zeit, für die politische Lage in der Weimarer Republik und

im Nachkriegsdeutschland ist weitaus weniger Zeit vorhanden. Obwohl der deutsche Faschismus sehr zeitintensiv behandelt wird, ist sein zentraler Aspekt, der Holocaust, nur abstrakt und keineswegs explizit Thema⁶. Nur einmal werden in weiter Ferne Zwangsarbeiter beim Bau eines Lagers gezeigt. Ein Wachmann der SS sagt zum einäugigen Korbmacher Hänschen, nachdem der das Arbeitslager zufällig entdeckt hat: „Guck es dir ruhig an.“ und nachdem er bemerkt, dass Hänschen ein Auge zukneift, sagt er weiter: „Wenn du richtig gucken willst, dann musst du das andere Auge aber auch aufmachen.“ Dann erklärt der Wachmann: „Siehst du den, der da mit der Hacke arbeitet? Wenn der laufen gehen will, dann ziele ich auf seinen Rücken und wenn dann die Kimme und das Korn in einer Linie sind, dann drücke ich ab und dann fällt der mausetot um. Und dazu muss ein normaler Mensch sein Auge zudrücken und du brauchst das nicht.“ (*Heimat – Eine deutsche Chronik*, „Weihnachten wie noch nie“ : 00:11:55 – 00:13:02).

In dieser kurzen Begegnung wird der Versuch deutlich den Holocaust auf eine metaphorisch intellektuelle Ebene zu bringen und so zu verhandeln. Dabei personifiziert der einäugige Jugendliche die noch junge und halbblinde nationalsozialistische Gesellschaft, während der SS-Mann den drohenden, nüchternen und gewaltbereiten deutschen faschistischen Staat repräsentiert. Mit dem Entwurf dieses intellektuellen Sinnbildes, das für die Schrecken des Holocausts steht, wird vermieden direkt werden zu müssen. Ganz aus der Ferne können die RezipientInnen mit ihrem historischen Vorwissen die Gräueltaten erahnen, selbst zuordnen, jedoch nicht sehen. Die RezipientInnen sollen hier einen ähnlichen Blickpunkt einnehmen wie die deutsche Gesellschaft im Dritten Reich. Diese hat zwar zugeschaut, allerdings mit nur einem Auge und aus der Distanz. Damit kritisiert die Serie eine Gesellschaft, die nicht beide Augen benutzt und verteidigt sie gleichzeitig, da auf große Entfernung nicht jedes Detail erkennbar ist. Eine Argumentation, mit der eine kollektive Teilschuld der „unbeteiligten“ Gesellschaft von sich gewiesen werden kann und dabei durchaus der Realität der Nachkriegszeit entspricht. Mit der alleinigen Darstellung wird allerdings die Reflexion versäumt. Ausgeklammert wird, dass es eine direkte Konfrontation der deutschen Gesellschaft mit dem Holocaust gab, etwa beim Zusammentrieb deutscher Juden vor ihrer Deportation in Arbeits- und Vernichtungslager unter den Augen der Öffentlichkeit. Solche Begegnungen fanden faktisch direkt und aus nächster Nähe statt – hebeln so das Argument der Distanz aus. Die Auseinandersetzung und Verarbeitung deutscher Geschichte scheint sich tatsächlich nur auf die NS-Zeit zu beziehen. Was nach 1945 passiert, bleibt unhinterfragt. So ist *Heimat* vor allem auch in der Auseinandersetzung mit den 1970er und 80er Jahren in den Folgen zehn und elf historisch selektiv. Hier dreht sich die Familiengeschichte immer

⁶ *Heimat* verweigert sich einer expliziten Darstellung des Holocaust im Gegensatz zur gleichnamigen US amerikanischen Serie (vgl. Kapitel 2.3.2)

mehr um sich selbst, nur noch vereinzelt wird das nationale, politische und historische Geschehen an das familiäre angeknüpft. Ereignisse, die die Welt und Deutschland nachhaltig verändert haben, wie der Kalte Krieg, die Ölkrise, der Vietnamkrieg oder der Terror der RAF (um nur wenige Beispiele zu nennen) sind nicht Teil der „Deutschen Chronik“. Sie haben im Gegensatz zur NS-Zeit keinen Einfluss auf das Leben der Simons. Dominant für die Nachkriegszeit ist das Heranwachsen Hermanns, Marias jüngstem unehelichen Kind, die Rückkehr Antons, dem ältesten Sohn aus russischer Kriegsgefangenschaft, der ein mittelständisches Unternehmen im Hunsrück aufbaut und Ernst, dem Mittleren der keine Verbindung mehr zur Heimat hat.

3.3.3 Das Ende der „Geschichte“

Heimat endet mit Marias Tod 1982 und hier wird abermals die zyklisch-serielle Struktur von *Heimat* deutlich, diesmal auf diegetischer Ebene. Bei genauerer Betrachtung der letzten Folge *Das Fest der Lebenden und der Toten* wird deutlich, dass es eine Vielzahl von Rückbezügen zu Maria gibt. Maria, die so alt ist wie das Jahrhundert und mit der das Jahrhundert stirbt, obwohl es erst 82 Jahre alt ist, wird hier noch einmal besonders hervorgehoben. Nachdem auch Erzähler Glasisch in derselben Folge stirbt, wird in *Heimat* ein explizit fiktionaler Raum eröffnet. Die Darstellung des Totenfestes im Dorfsaal ist eine Darstellung des Überirdischen, in dem alle in der Serie Verstorbenen noch einmal lebendig werden. Maria, ganz in weiße Leinen gehüllt, ist der ikonenhafte Mittelpunkt der Szene und damit auch der ganzen Serie, sie wird zum Sinnbild für Heimat. Ein Status, den die Serie jedoch keineswegs in jeder Folge beschwört. So nimmt Maria zwar eine zentrale Rolle im Mittelteil, also bei der Darstellung der NS-Zeit ein, wird aber in den letzten Folgen zunehmend unwichtiger, bis sie in Folge elf als zentrale Figur reinszeniert wird. Marias Tod markiert zwar einen Abschluss, dennoch endet die Serie noch nicht. Marias unehelicher Sohn, der als Hermännchen Schabbach verlassen hat, um sich den schönen Künsten zu widmen und Musik zu studieren, kommt als Hermann zurück. Er ist nun ein berühmter Dirigent, der in einem traditionellen Hunsrücker Schieferbruch ein eigens für diesen Ort komponiertes Stück inszeniert. Die Inszenierung selbst ist ein sakral wirkender Akt, mit einem Chor aus Hunsrückern, die in dieser unterirdischen natürlichen Schieferkapelle ihrer *Heimat* huldigen. *Heimat* wird hier durch die Kunst erhöht, zu etwas Göttlichem. Durch Hermann lebt *Heimat* weiter, wird durch ihn wieder entdeckt und reinstalled. Hermann, der einst durch die *Heimat* um die erste große Liebe⁷ betrogen wird, versöhnt sich. Es ist ein Neubeginn

⁷ In Folge acht verliebt sich der 15-jährige Hermann in das fast zehn Jahre ältere Klärchen. Sie muss während des Krieges das ausgebombte Ruhrgebiet verlassen und findet bei der Familie Simon ein Obdach. Die ganze Folge widmet sich dieser großen Jugendliebe und bestimmt so das Bild der 1950er bei *Heimat*. Die vor allem für die Darstellung der NS-Zeit prägende, faktengelenkte Narration

mit dem das Zyklische hervortritt. Das Ende von **Heimat** bedeutet diegetisch also einen Neuanfang, semantisch aber das Ende der Verhandlung von deutscher Geschichte.

weicht einer emotionalen, melodramatischen Erzählweise. Die Jugendliebe endet tragisch, als sich das neue Familienoberhaupt der Simons, Anton, einmischt und Klärchen zwingt Schabbach zu verlassen. Seiner Meinung nach ist der Altersunterschied der beiden zu groß und damit unmoralisch. Jahre später verlässt auch Hermann die Heimat. Folge acht zeichnet sich zusätzlich durch ihre außerordentliche Länge von beinahe zwei Stunden aus und sticht damit aus der Gesamterzählung heraus.

4

Kapitel 4

Fazit

4.1 Warum *Heimat* eine Erinnerungsmaschine ist

Nicht nur die Kamera, dieses mechanische Erinnerungsinstrument reproduziert Erinnerung am laufenden Meter, auch *Heimat* selbst ist auf den verschiedensten Ebenen eine Erinnerungsmaschine. Das Maschinelle wird dabei zur Metapher für eine Ideologie, die in der Geschichtsschreibung feststehende Fakten sieht, in der ein Erinnerungszahnrad uhrwerkgleich in das andere greift, lückenlos und präzise funktioniert, ohne dass Abweichungen vorgesehen wären.

Zu Beginn meiner Arbeit wurde gezeigt, wie *Heimat* dem, auch der Serie immanenten, Grundprinzip der Wiederholung folgt. In zyklischer Rotation wird so der für die 1980er Jahre totgeglaubte Heimatbegriff einmal mehr zum Leben erweckt. Die unermüdliche, faktengelenkte Erinnerung an deutsche Geschichte folgt in ihrer Argumentation, einem stark selektiven Logarithmus der immer gleichen Logik. Das sich vor den Augen der RezipientInnen entwickelnde Gebilde wird dadurch zum hermetisch geschlossenen System, das mit Blick auf die anderen fünf Produktionen im *Heimat-Universum* zwar modulare Erweiterungen anbietet, darüber hinaus jedoch keine Alternativen anerkennt. Die Anschlussmöglichkeiten für andere „Erinnerungsmaschinen“, andere Systeme und Ideologien bleiben BetrachterInnen verborgen – verstecken sich unter einer ästhetisch hochwertigen Verblendung.

Um die Mechanismen der Maschine *Heimat* zu verstehen, sah sich diese Arbeit in der Funktion einer Werkstatt. Sie sollte den Raum und die Werkzeuge bieten, um die hochwertige Karosserie abzunehmen und einen unverstellten Blick auf den Antrieb und das System der Serie möglich zu machen. So kamen in Kapitel zwei erste Bauteile zum Vorschein, die eine vorübergehende Klassifikation erlaubten. Hier wurde *Heimat* als Mehrteiler und Serie im film- und fernsehhistorischen Kontext erkenntlich. Die sich anschließende Auseinandersetzung mit dem sich im ständigen Wandel befindlichen Heimatbegriff, dem Autor Edgar Reitz und seiner Idee von filmischer Erinnerungsarbeit legte die Verbindungen zum Umgang mit deutscher Geschichte und mit nationalem Gedenken frei. Die besonders in den Recaps offensichtlich werdende serielle Praxis mündete schließlich in der Analyse des *Heimat*-Motors im dritten Kapitel.

4.2 Wo *Heimat* eindeutig ambivalent ist

„Ambivalenz“ ist nicht nur für die Serie *Heimat*, sondern auch für diese Arbeit bezeichnend. Erkennt sie einerseits den hohen Wert der Serie, der nicht zuletzt in der feingliedrigen und intensiven Auseinandersetzung mit Gesellschaft, Geschichte, Medien und Familie liegt, problematisiert sie andererseits die erschwerte Möglichkeit zur Kritik am Gegenstand und ihre, nur scheinbar, fehlende Selbstreflexion. Das bei *Heimat* durchaus vorhandene kritische Potential offenbart sich erst bei genauerem Hinsehen. Medienkritik, Gesellschaftskritik, die Kritik an einer ausschließlich den Fakten unterworfenen Geschichtsschreibung und die Psychologisierung von Familie sind im Subtext der elf Folgen enthalten, dennoch bleiben die RezipientInnen mit einem Geschichtsbild alleine, das im seriellen Sog nur schwer hinterfragt werden kann. In das, sich Folge für Folge verdichtende Bild einer Familie im Wandel der Zeit werden immer wieder Authentifizierungsmarken eingebrannt, die den Eindruck einer Chronik und geschichtlicher Wirklichkeit entstehen lassen und verstärken. Hier liegt die Ambivalenz der Serie, die sich scheinbar authentisch, offen, kritisch und in einer besonderen Ästhetik präsentiert, sich dadurch aber genau jenen Attributen verschließt, sozusagen die Möglichkeit nimmt vor dem Gegenstand zurück zu treten.

Wenn sich *Heimat* zusehens der Reflexion des eigens Dargestellten verweigert, Diskussion und Einordnung also alleine bei den RezipientInnen liegt, entzieht sich die Serie auch einer eindeutigen Stellungnahme. Die Uneindeutigkeit bei *Heimat* fordert zwar den Intellekt der ZuschauerInnen, macht sich dadurch jedoch unangreifbar.

4.3 Wie *Heimat* deutsche Geschichte abhandelt

Mit dem Tod Glasichs, also dem sprichwörtlichen Tod des Erzählers und Maria, der ewigen Mutter endet *Heimat*, und so muss auch die Verhandlung von deutscher Geschichte enden. Das politische Tagesgeschehen, das in der ersten Hälfte der Serie noch eine prominente und leitende Funktion hat, verschwindet zusehends hinter der Familiengeschichte der Simons, bis es in elften Folge schließlich keine Rolle mehr spielt. Die Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit im Dritten Reich weicht im letzten Seriedrittel der geschichtlichen Verdrängung bis hin zu der impliziten Vorstellung, dass deutsche Geschichte mit dem Ende der Serie ebenfalls ein Ende findet. Nur schemenhaft schimmern die Folgen der 68er-Bewegung durch, wenn Hermann mit hipper Lederjacke und zwei Damen (die mehr schmückendes Beiwerk zu sein scheinen als ausgereifte Figuren) am Arm seine alternde Mutter besucht. Es sind Anflüge eines populär-kulturellen Lebensstils und der

vermeintlich freien Liebe im Hunsrück. Doch ist Hermann eben nur zu Besuch, verlässt Schabbach erneut und kehrt erst zum Begräbnis von Maria zurück. Als Dirigent ist er nun Vertreter der Hochkultur und der schönen Künste. Die neue Musik, die er nach Schabbach bringt wird dort zwar mit einem Achselzucken hingenommen, doch bleibt Hermann in der Heimat unverstanden. Im Jahr 1982 soll die Kunst Schabbach regieren, von Realpolitik fehlt dabei jede Spur.

Die soziopolitischen Themen und Entwicklungen der 1970er und vor allem der achtziger Jahre bleiben damit unangetastet. Der Übergang von Helmut Schmitt zu Helmut Kohl, der Wechsel von einer sozialdemokratischen zu einer christdemokratischen Politik lässt sich in **Heimat** nur in der Ausparung eben jener Entwicklungen erkennen. **Heimat** endet in einer Zeit, als sich Deutschland in einer politisch dramatischen Kehrtwende befindet.

4.4 Was diese Arbeit leisten und nicht leisten kann

Die zu Beginn dieser Arbeit aufgestellte Vermutung, dass deutsche Geschichte lediglich als illustrativer Hintergrund für Reitz' persönliche Erinnerungsarbeit erhalten soll, muss an dieser Stelle revidiert werden. Wenn **Heimat** ein rein auf Oberflächlichkeiten basierender Kostümfilm wäre, gäbe es nicht jene Momente, in denen die zahlreichen Reif- und Unterröcke unter dem Kostüm hervorblitzen würden.

Ihren wissenschaftlich Beitrag leistet diese Arbeit, indem sie den Versuch wagt die verschiedenen Stoffschichten zu lüften, um die Seele von **Heimat** zu entschleiern. Doch scheitert dieser Versuch spätestens, wenn erkennbar wird, dass sich **Heimat** durch die beschriebenen ambivalenten Muster geschickt verschließt. Vielleicht geht es aber auch nicht darum diese Seele zu entblößen, in das Innerste, das Allerheiligste vorzudringen, sondern die Zugänge zum Komplex **Heimat** aufzuzeigen. Es scheint mir wichtig, mit dieser Arbeit neue Korridore für neue Sichtweisen zu öffnen, um das Angebot an Interpretationsmöglichkeiten um eine weitere zu bereichern.

Literaturverzeichnis

- [1] AUGSTEIN, Rudolf (: Holocaust: Die Vergangenheit kommt zurück. In: *Spiegel* 1979 (29.01.), Nr. 5. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40350860.html>
- [2] BARG, Werner: *Erzählkino und Autorenfilm: zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*. München : Fink, 1996
- [3] BARTHES, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1988. – ISBN 45678999897
- [4] BARTHES, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1989. – ISBN 3518381423
- [5] BASTIAN ; ANDREA: *Der Heimat-Begriff: Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*. Tübingen : Niemeyer, 1995
- [6] BAUSINGER, Hermann: Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis: Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: WEHLING, Hans-Georg (Hrsg.): *Heimat heute*. Stuttgart : Kohlhammer, 1984, S. 11–28
- [7] BERNS ; JÖRG JOCHEN: Frühformen des Seriellen in Theaterpraxis und Erzählliteratur des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: GIESENFELD, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten*. Hildesheim : Olms - Wiedemann, 1994, S. 12–25
- [8] BOA, Elizabeth ; PALFREYMAN, Rachel: *Heimat: a german dream; regional loyalties and national identity in German culture, 1890-1990*. Oxford : Oxford Univ. Press, 2000
- [9] BOLL, Uwe: *Die Gattung Serie und ihre Genres*. Aachen : Alano, 1994
- [10] BOPP, Petra: *Fremde im Visier: Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld : Kerber, 2009
- [11] BORYS, Thomas: *Codierung und Kryptologie: Facetten einer anwendungsorientierten Mathematik im Bildungsprozess*. Wiesbaden : Springer, 2011
- [12] BRAUNGART, Wolfgang (Hrsg.): *Wahrnehmen und Handeln: Perspektiven einer Literaturanthropologie*. Bielefeld : Aisthesis, 2004

- [13] BREDOW, Wilfried v. (Hrsg.): *Zwiespältige Zufluchten: zur Renaissance des Heimatgefühls*. Berlin : Dietz, 1981
- [14] BREDOW, Wilfried v. (Hrsg.): *Zwiespältige Zufluchten: zur Renaissance des Heimatgefühls*. Berlin : Dietz, 1981
- [15] BRONNEN, Barbara (Hrsg.): *Die Filmemacher: zur neuen deutschen Produktion nach Oberhausen 1962*. München : Bertelsmann, 1973
- [16] BRONNER, Vivien: *Schreiben fürs Fernsehen: Drehbuch-Dramaturgie für TV-Film und TV-Serien*. Berlin : Autorenhaus, 2004
- [17] BRÜCKEL, David B.: *Zurück in die Zukunft: Zur Diskussion des Heimatphänomens im deutschsprachigen Film am Beispiel von Edgar Reitz' Filmroman Heimat*. Wien, Univ. Wien, Diss., 2009
- [18] CREEBER, Glen: *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London : British Film Institute, 2004
- [19] CREMER, Will (Hrsg.): *Heimat: Analysen, Themen, Perspektiven*. Bielefeld : Westfalen Verlag, 1990
- [20] DANIEL, ROBERTO FRANCISCO DANIEL: *Erinnerung als ethisches Projekt: Aufarbeitung der Vergangenheit im Filmwerk von Steven Spielberg*. München : kopaed, 2001
- [21] DELEUZE, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München : Fink, 1968
- [22] DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix: *Rhizom: Internationale marxistische Diskussion 67*. Berlin : Merve, 1977
- [23] DELEUZE, Gilles: *Das Zeit - Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985
- [24] DREHER, Christoph (Hrsg.): *Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens*. Stuttgart : merz & solitude, 2010
- [25] ECO, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene: Die Innovation des Seriellen*. München : Dt. Taschenbuch-Verl., 2001
- [26] ELSAESSER, Thomas: *Der neue deutsche Film: von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München : Heyne, 1994
- [27] ENGELL ; LORENZ ; KEILBACH (Hrsg.) ; JUDITH (Hrsg.): *Jenseits von Geschichte und Gedächtnis: Historiographie und Autobiographie des Fernsehens*. http://www.montage-av.de/pdf/141_2005/14-1_Lorenz_Engell-Jenseits-von-Geschichte-und-Gedaechtnis.pdf. Version: 2005 (montage/av)

- [28] FAULSTICH, Werner: Serialität aus Kulturwissenschaftlicher Sicht. In: GIESENFELD, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten*. Hildesheim : Olms - Wiedemann, 1994, S. 46–55
- [29] FAULSTICH, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 70er Jahre: Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München : Fink, 2004
- [30] FAULSTICH, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der achtziger Jahre: Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München : Fink, 2005
- [31] FISCHER, Thomas (Hrsg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz : UVK-Verl.-Ges., 2008
- [32] GEBHARD, Gunter (Hrsg.): *Heimat: Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld : Transcript, 2007
- [33] GIESENFELD, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten: Serialität in Medien*. Hildesheim : Olms - Wiedemann, 1994
- [34] GREVERUS, Ina-Maria: *Der territoriale Mensch: ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*. Frankfurt am Main : Athenäum-Verl., 1972
- [35] HABERL, Tobias ; WICHMANN, Dominik: *Klar waren wir Freaks*. 2008
- [36] HARDINGHAUS, Christian: *Filmpropaganda für den Holocaust? Eine Studie anhand der Hetzfilme "Der ewige Jude" und "Jud Süß"*. Marburg : Tectum Verlag, 2008
- [37] HATTENDORF, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz : Ölschläger, 1994
- [38] HEINRICH, Horst-Alfred: *Kollektive Erinnerungen der Deutschen: Theoretische Konzepte und empirische Befunde zum sozialen Gedächtnis*. München : Juventa, 2002
- [39] HICKETHIER, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg, 1991
- [40] HICKETHIER, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Programms. In: GIESENFELD, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten*. Hildesheim : Olms - Wiedemann, 1994, S. 55–72
- [41] HICKETHIER, Knut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart : Metzler, 1998
- [42] HICKETHIER, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart : Metzler, 2007
- [43] HICKETHIER, Knut: Populäre Fernsehserien zwischen nationaler und globaler Identitätsstiftung. In: KELLETER, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion*. Bielefeld : Transcript, 2012, S. 353–367

- [44] HILMES, Carola (Hrsg.) ; MATHY, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen/Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998
- [45] HÜGEL, Hans-Otto: Eugène Sues Die Geheimnisse von Paris wiedergelesen: Zur Formgeschichte seriellen Erzählens im 19. und 20. Jahrhundert. In: KELLETER, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion*. Bielefeld : Transcript, 2012, S. 49–75
- [46] KELLETER, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld : Transcript, 2012
- [47] KIERKEGAARD, Sören: *Die Wiederholung*. Meiner : Hamburg, 2000
- [48] KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart : Reclam, 2007
- [49] KRACAUER, Siegfried: *Das Ornament der Masse: Essays*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1963
- [50] KRAH, Hans: Heimat: Edgar Reitz' Heimat-Zyklus 1984-2004. In: NIES, Martin (Hrsg.): *Deutsche Selbstbilder in den Medien*. Marburg : Schüren, 2012, S. 167–225
- [51] KREUZER, Helmut: Etwas Aufregung und etwas Abregung. In: GIESENFELD, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten*. Hildesheim : Olms - Wiedemann, 1994, S. 33–38
- [52] LAUTERBACH, Ernst (Hrsg.): *Latein - Deutsch: Zitatelexikon: Quellennachweise*. Münster : LIT, 2002
- [53] LOBSEIN ; ECKHARD: Gertrude Steins Poetik der Wiederholung. In: HILMES, Carola (Hrsg.) ; MATHY, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen/Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998, S. 121–135
- [54] MARKOWITSCH, Hans J.: *Das autobiographische Gedächtnis: hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung*. Stuttgart : Klett-Cotta, 2006
- [55] MARTENSTEIN, Harald: *Das hat Folgen: Deutschland und seine Fernsehserien*. Leipzig : Reclam, 1996
- [56] MÄRTHESHEIMER, PETER/FRENZEL, IVO (Hrsg.): *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm "Holocaust": eine Nation ist betroffen*. Frankfurt a. M. : Fischer, 1979
- [57] METELING, Arno: *Previously on... Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München : Fink, 2010
- [58] MIELKE, Christine: *Zyklische-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin : de Gruyter, 2006

- [59] MIJIC, Goran: *Evolution der Kommunikationsmedien: Technik und kultureller Wandel in Edgar Reitz' Heimat: mit besonderer Berücksichtigung technologie- und ideologiekritischer Strategien*. Bern : Lang, 2006
- [60] NEUMEYER, Michael: *Heimat: zu Geschichte und Begriff eines Phänomens*. Kiel : Geograph. Inst. d. Univ. Kiel, 1992
- [61] NIES, Martin (Hrsg.): *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film - 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg : Schüren, 2012
- [62] NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Berlin : de Gruyter, 1968
- [63] PIEPMEIER, Reiner: Philosophische Aspekte des Heimatbegriffs. In: CREMER, Will (Hrsg.): *Heimat*. Bielefeld : Westfalen Verlag, 1990, S. 91–108
- [64] PRINZLER, Hans H. (Hrsg.): *Augenzeugen: 100 Texte neuer deutscher Filmemacher*. Fankfurt a. M. : Verl. d. Autoren, 1988
- [65] REITZ, Edgar: Die Kamera ist keine Uhr. In: PRINZLER, Hans H. (Hrsg.): *Augenzeugen*. Fankfurt a. M. : Verl. d. Autoren, 1988, S. 305–310
- [66] REITZ, Edgar: *Drehort Heimat: Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe*. Frankfurt am Main : Verl. d. Autoren, 1993
- [67] REITZ, Edgar: *Die Heimat-Trilogie*. München : Heyne, 2004
- [68] SCHÄFFNER, Gerhard: Edgar Reitz' Heimat als Sozialgeschichte der Neuen Medien. In: WULFF, Hans J. (Hrsg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89. Akten*. Münster : MAKs Publikationen, 1990, S. 315–324
- [69] SCHMITT-SASSE, Joachim: In die Küch' zu Vadder und Mudter: Edgar Reitz' Geschichten aus den Hunsrückdörfern. In: *Augenblick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* (1988), Nr. Heft 5, S. S.92 – 112
- [70] SIMON, Vera C.: *Gefeierte Nation: Erinnerungskultur und Nationalfeiertag in Deutschland und Frankreich seit 1990*. Fankfurt a. M. : Campus, 2010
- [71] STEIN, Gertrude: *How Writing Is Written*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1974
- [72] UKA, Walter: Zwischen der Suche nach Lebensgefühl, Realismus und Geschichte, Selbstverständigung und dem Traum von Hollywood: Der bundesdeutsche Film in den 70er Jahren. In: FAULSTICH, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 70er Jahre: Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München : Fink, 2004, S. 193–211
- [73] UKA, Walter: Der deutsche Film schiebt den Blues: Kino und Film in der Bundesrepublik in den achtziger Jahren. In: FAULSTICH, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der*

achtziger Jahre: Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. München : Fink, 2005, S. 105–123

- [74] VILLWOCK, Jörg: Wiederholung und Wende: Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes. In: HILMES, Carola (Hrsg.) ; MATHY, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung.* Opladen/Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998, S. 12–38
- [75] VOSS, Christiane: *Narrative Emotionen: eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien.* Berlin : de Gruyter, 2004
- [76] WALDENFELS, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit.* Fankfurt a. M. : Suhrkamp, 2004
- [77] WEHLING, Hans-Georg (Hrsg.): *Heimat heute.* Stuttgart : Kohlhammer, 1984
- [78] WILHARM, Irmgard: *Bewegte Spuren: Studien zur Zeitgeschichte im Film.* Hannover : Offizin, 2006
- [79] WINKLER, Hartmut: Technische Reproduktion und Serialität. In: GIESENFELD, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten.* Hildesheim : Olms - Wiedemann, 1994, S. 38–46
- [80] WIRTZ, Rainer: Alles authentisch: so war's: Geschichte im Fernsehen oder TV-History. In: FISCHER, Thomas (Hrsg.): *Alles authentisch?* Konstanz : UVK-Verl.-Ges., 2008, S. 9–33
- [81] WULFF, Hans J. (Hrsg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89. Akten.* Münster : MAKS Publikationen, 1990
- [82] ZITKO, Hans: Der Ritus der Wiederholung: Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne. In: HILMES, Carola (Hrsg.) ; MATHY, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung.* Opladen/Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998, S. 159–184

A

Anhang A

Filmographie (Auswahl)

Spiel- und Dokumentarfilme

Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht (D 2013), R: Edgar Reitz

Die Höhle der vergessenen Träume (D 2010), R: Werner Herzog

Heimat-Fragmente – Die Frauen (D 2006), R: Edgar Reitz

Der Untergang (D 2004), R: Oliver Hirschbiegel

B52 (2001), R: Hartmut Bitomsky

Der VW-Komplex (D 1990), R: Hartmut Bitomsky

Reichsautobahn (1986), R: Hartmut Bitomsky

Deutschlandbilder (D 1984), R: Hartmut Bitomsky

Geschichten aus den Hunsrückdörfern (D 1981), R: Edgar Reitz

Die Blechtrommel (D 1980), R: Volker Schlöndorff

Der Schneider von Ulm (D 1978), R: Edgar Reitz

Stunde Null (D 1976), R: Edgar Reitz

Die Reise nach Wien (1973), R: Edgar Reitz

Das goldene Ding (D 1972), R: Edgar Reitz

Junge Frau von 1914 (DDR 1970), R: Egon Günther

Mahlzeiten (D 1967), R: Edgar Reitz

Echo der Berge [Der Förster vom Silberwald] (D 1954), R: Alfons Stummer

Der ewige Jude (D 1940), R: Fritz Hippler

Der verlorene Sohn (D 1934), R: Luis Trenker

Mehrteiler und Serien

- Heimat 3 – Chronik einer Zeitwende*** (D 2004), R: Edgar Reitz
- Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend*** (D 1992), R: Edgar Reitz
- Rote Erde II*** (D 1990), R: Klaus Emmerich
- Väter und Söhne*** (D 1986), R: Bernhard Sinkel
- Heimat – Eine deutsche Chronik*** (D 1984), R: Edgar Reitz
- Die Geschwister Opperman*** (D 1983), R: Egon Monk
- Rote Erde*** (D 1983), R: Klaus Emmerich
- Ein Stück Himmel*** (D 1982), R: Franz Peter Wirth
- Berlin Alexanderplatz*** (D 1980), R: Rainer Werner Fassbinder
- Holocaust*** (USA 1979), R: Marvin J. Chomsky
- Ein Kapitel für sich*** (D 1979), R: Eberhard Fechner
- Nirgendwo ist Pönichen*** (D 1979), R: G. Gräwert, R. Hädrich, R. Wolffhardt
- Jauche und Levkojen*** (D 1978), R: G. Gräwert, R. Hädrich, R. Wolffhardt
- Tadellöser und Wolf*** (D 1974), R: Eberhard Fechner
- Gewissen in Aufruhr*** (DDR 1961), R: Hans-Joachim Kasprzik, Günter Reisch
- Am grünen Strand der Spree*** (D 1960), R: Fritz Umgelter
- Soweit die Füße tragen*** (D 1959), R: Fritz Umgelter

Anhang B

B Zusammenfassung

Die Auseinandersetzung mit Heimat hat im deutschsprachigen Raum Tradition, nicht nur auf politischer, kommerzieller, historischer, sondern auch auf künstlerischer Ebene. Ein Kunstschafter, der sich bereits Dreißig Jahre mit dem Thema beschäftigt, ist der Autorenfilmer Edgar Reitz. *Heimat – Eine deutsche Chronik* (D 1984) heißt der erste Teil seiner *Heimat-Triologie*. Ein mutiges Projekt seiner Zeit, bedenkt man, dass das mediale Konzept Heimat mit dem kritischen Heimatfilm-Diskurs der 1970er Jahre eigentlich ad acta hätte gelegt werden müssen. Dennoch trifft Reitz mit seiner epischen Darstellung der Familiengeschichte der Simons aus dem Hunsrück zwischen 1919 und 1982 einen Nerv. Nach dem großen, auch internationalen, Erfolg folgen zwei weitere Fernsehproduktionen, Die zweite *Heimat – Chronik einer Jugend* (D 1992) und *Heimat 3 – Chronik einer Zeitwende* (D 2004). Mit dem dokumentarischen Prolog *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* (D 1981), dem Epilog *Heimat-Fragmente – Die Frauen* (D 2006) und dem Kinofilmprequel *Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht* (D 2013) schafft Reitz ein ganzes *Heimat-Universum*. Der deutsche Filmpreis 2014 für *Die andere Heimat* zeigt einmal mehr die Wertschätzung für die mittlerweile dreißigjährige Auseinandersetzung von Reitz mit dem Thema Heimat.

Die Feuilletons und das Publikum feiern die Serien und Filme als eine ideale und allgemeingültige Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte die jedoch stark von den persönlichen Motiven des Autors Reitz bestimmt ist. Um diese persönliche Erinnerung zu beglaubigen, werden von Reitz immer wieder historische Fakten aus der deutschen Geschichte in die Erzählung eingeflochten. Die Vermutung, das nationale Geschichte lediglich als illustrativer Hintergrund für Reitz' persönliche Erinnerungsarbeit erhalten muss, liegt damit nahe, muss jedoch zunächst bewiesen werden. Damit stellt sich die Frage: Was ist Heimat überhaupt? Serie oder Autorenfilm? Fiktion oder dokumentarische Erinnerungsarbeit? Geschichte oder Geschichtsdarstellung?

Um im dritten Teil meiner Arbeit die Semantik von *Heimat – Eine deutsche Chronik* (kurz *Heimat*) offen zu legen, ordne ich die Serie im zweiten Teil zunächst formal ein. Um das zyklisch serielle Potential von *Heimat* ausdrücklich hervorzuheben erscheint es mir für meine Analyse notwendig ein strukturelles Verständnis der Serie aufzubauen. Die Wichtigkeit des Seriellen wird deshalb stark betont da sich in der Literatur häufig

die Bezeichnung „Filmroman“ lesen lässt, eine Begrifflichkeit die der Serie **Heimat** so jedoch nicht gerecht wird.

Heimat steht rezeptionsgeschichtlich auf einem hohen Sockel und wird allzuoft als Sonderfall in der deutschen Fernsehgeschichte gesehen. Wie ebenfalls im zweiten Teil zu sehen sein wird, muss sich **Heimat** als serielle Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte in eine lange Reihe stellen. Was **Heimat** einzigartig erscheinen lässt und was Viele fälschlicherweise als Alleinstellungsmerkmal erkennen, ist die eigenwillige ästhetische und künstlerische Gestalt der Serie. Doch trägt jene künstlerische Mystifikation, wie im dritten Kapitel zu sehen sein wird auch zur Verschleierung von Geschichtsdarstellung bei. Durch die hervor gehobene Ästhetik und verschiedene Authentifizierungsversuche wird suggeriert das es sich um eine authentische Darstellung von Geschichte handelt. **Heimat** als allumfassende „deutsche Chronik“ zu betiteln stützt diesen Gedanken. Die offensichtlich fiktionale Familiengeschichte bezieht ihren Wahrheitsanspruch aus historischen Fakten, Daten und Fotografien, die als Authentifizierungsmarken gesetzt werden. Formal und inhaltlich scheint die Serie an vielen Stellen Kritik am Konzept „Heimat“ üben zu wollen, macht diese jedoch nicht greifbar und transparent. Gewollt oder ungewollt scheint dieses, für die 1980er Jahre, überholte Konzept neu installieren zu werden.

C Anhang C Lebenslauf

DATEN

NAME	Streblow
VORNAME	Moritz Johannes
GEBURTSORT	Iserlohn, NRW
NATIONALITÄT	deutsch

WERDEGANG

SCHULAUFBILDUNG	08/1995 - 07/ 2005: Allgemeine Hochschulreife
ZIVILDIENTST	09/2005 - 05/ 2006
STUDIUM	WS 2006 - SS 2011: Studium der Theater, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Abschluss: Bachelor of Arts) WS 2006 - SS 2011: Konsekutives Masterstudium der Theater, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien Thema der Masterarbeit: Erinnerungslücken. Geschichtsdarstellungen durch serielles Erzählen in Edgar Reitz' <i>Heimat – Eine deutsche Chronik</i>

VERÖFFENTLICHUNGEN

Filmrezensionen zu:

Film Socialisme von Jean Luc Godard und *The Forgotten Space* von Allen Sekula auf passagen.univie.ac.at (Forschungsseite der Uni Wien) 20.01.2012

Artikel:

Veröffentlichung zahlreicher Artikel im Bereich Kultur, Politik, Medien und Umwelt in: Kurier (Online), Radio Bremen (Online), Global 2000, Iserlohner Kreisanzeiger (IKZ) und Landauer Zeitung (LZ)

SONSTIGE TÄTIGKEITEN / PRAKTIKA

10/2008 - 01/2009: Stagemanagement und Bühnenbild im Jewish Theatre Austria (JTA)

02/2009: Iserlohner Kreisanzeiger (IKZ), Lokal-Redaktion (Schwerpunkt Kultur)

08/2009: Landauer Zeitung (LZ), Lokal-Redaktion (Schwerpunkt Medien)

02/2010 - 03/2010: AVE, Redaktion *Südwild*, (Live-Jugendsendung des Bayerischen Rundfunks)

04/2011 - 08/2011: Kurier, Online-Redaktion (Schwerpunkt Bildungspolitik)

10/2013 - 11/2013: Radio Bremen, Online-Redaktion (Schwerpunkt Tatort)