

■ Heimat in German Cinema

Johannes von Moltke, No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema, Berkeley u. a. (University of California Press) 2005, 304 S., 12 Abb., \$ 65 hardcover, \$ 29,95 paperback

Von Heimat zu sprechen bedeutet zumeist, keine Heimat mehr zu haben. Dieser Gedanke ist altbekannt. Aus historischer Sicht heißt das zugleich, ›Heimat‹ und Moderne zusammen denken zu müssen, denn das Konzept der ›Heimat‹ ist als Reaktion auf Modernisierungsprozesse entstanden. Es steht im Kern für den Versuch, in einer modernen Welt ausgeweiteter und anonymisierter Räume (wieder) heimisch zu werden. Johannes von Moltke, Germanist und Filmwissenschaftler an der University of Michigan, stellt diese Beobachtungen an den Beginn seines Buches über den Heimatfilm, der wohl populärsten kulturellen Form, in der das Thema im vergangenen Jahrhundert in Deutschland bearbeitet worden ist.

Im Ergebnis wird die gängige Interpretation des Heimatfilms als ein Genre des puren Eskapismus, der Flucht aus der Moderne, abgelöst durch eine, die sichtbar macht, wie das Genre zwischen Tradition und Moderne verhandelt und oft versöhnt. Heimatfilme sind insofern für Moltke ein »modernes Phänomen«, als sie gerade in ihrem Widerstand gegen den Prozess der Moderne diesen reflektieren und bearbeiten. Zwei Aspekte dieser Bearbeitungen spielen in Moltkes Analysen eine herausgehobene Rolle: zum einen die Funktion von Heimat als Allegorie des Nationalstaates, zum anderen die im Medium des Films auf besondere Weise repräsentierten Figurationen und (buchstäblichen) Überschneidungen von geweitetem, unpersönlichem Raum (space) und engerem, persönlichem Ort (place).

Obwohl Moltke seinen Schwerpunkt auf die 1950er Jahre legt, ist es ihm wichtig, diese Blütezeit des Heimatfilms in den weiteren Kontext einer Entwicklung zu platzieren, die mit der Heimatbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts ihren Ausgang nahm, bereits in der Frühzeit des Kinos den Film erreichte und seit den 60er Jahren mehrfache Wandlungen des Genres hervorbrachte. Um der je spezifischen Bedeutung und Funktion von Heimat in diesen verschiedenen Erscheinungsformen näher zu kommen, wählt er eine methodische Kombination von genauen Filmanalysen (close readings) und historischen Kontextualisierungen. Dabei lässt sich die Entwicklung grob in sechs Phasen einteilen: Die erste Phase reicht von den Alpenfilmen der 20er bis zu den Bergfilmen der 30er Jahre. Anhand von Arnold Fancks *Sturm über den Montblanc* (1930) wird deutlich, dass die zum cineastischen Spektakel avancierte alpine Landschaft eben nicht allein als »sakrales« oder auch »historisches« Refugium dient, sondern zugleich von den Techniken moderner Zivilisation (hier: Telegramm und Teleskop) durchdrungen und überlagert ist. Die mit der zweiten Phase zusammenfallende Zeit des Nationalsozialismus erfindet das Genre des Heimat-

films nicht neu, sondern liefert zunächst vor allem einen neuen kulturellen Rezeptionskontext für alte Genrestrukturen. Moltke hebt die Tendenz hervor, Technologie und Romantik nun ostentativ zu versöhnen und das Heimatideal damit zugleich vollständig von jeder präindustriellen Nostalgie abzukoppeln, eine Tendenz, die er exemplarisch am Veit Harlan-Film *Die goldene Stadt* (1942) herausarbeitet. Nach Aufstieg und Höhepunkt des Heimatfilms in den 50er Jahren ließ das große Publikumsinteresse langsam nach und das Feld wurde frei für den »Anti-Heimatfilm« der Neuen Linken, bevor Edgar Reitz mit seiner enorm erfolgreichen *Heimat*-Serie in den 80er Jahren die Tradition der 50er Jahre wieder aufnahm und zugleich einer Revision unterzog. Diese aktuellste Aneignung und Umformung des Genres ist das Thema des letzten Kapitels.

Mit dem Siegeszug des Heimatfilms in der Nachkriegszeit (parallel zur Rückkehr vieler Filme aus den 1930er Jahren auf deutsche Leinwände) wird das Genre komplexer. Moltke macht die Vielfalt der kulturellen und symbolischen Funktionen in einer Reihe sehr geistreicher und genau beobachteter Filminterpretationen sichtbar. Heimat fungiert hier wechselweise als visuelles Spektakel und als Mythos der Integration verschiedener Erinnerungen, Identitäten und Herkünfte (*Grün ist die Heide*, 1951), aber auch als Medium selektiver – »unheimlicher« – Erinnerung der Gewalt von Krieg und Völkermord (*Rosen blühen auf dem Heidegrab*, 1952). Berücksichtigt wird auch eine Reihe von DEFA-Filmen, die mit dem ideologischen Potenzial des Heimat-Topos arbeiteten, Fortschritt in ein menschliches Gewand zu kleiden und etwa die ökonomische Kollektivierung lokal-heimatlich einzurahmen.

Als hervorstechendste Funktion des Heimatfilms in den 50er Jahren stellt Moltke die Verbindung – vielleicht könnte man auch sagen die Aufhebung – von zwei gegensätzlichen Reaktionen auf Modernisierung heraus: Der Heimatfilm propagiert hier weder

die Flucht in ein vormodernes Idyll noch die Unterwerfung unter den Anpassungsdruck der Moderne, vielmehr produziert er einen eigenen »imaginary compromise between radical change and radical conservatism«. Dabei zeigt der Autor exemplarisch auf, wie sich insbesondere die Themen oder »Obsessionen« erzwungener und freiwilliger Mobilität einerseits und Häuslichkeit und lokaler Gemeinschaft andererseits im Heimatfilm der 1950er zueinander verhalten und die Erzählungen wie die filmischen Räume strukturieren. So erzählt etwa der Film *Die Trapp-Familie in Amerika* (Regie: Wolfgang Liebeneiner, 1957) von der erzwungenen Emigration der von Trapps in die USA, von ihrer Suche nach einer neuen Heimat, in der sie sich schließlich buchstäblich »wie zu Hause« fühlen können (die grünen Berge von Vermont) und vom Kampf um ökonomischen Erfolg in einer fremden kulturellen Umgebung (parallel zum »amerikanisierten« Deutschland bzw. Österreich). Dieser Kampf erfordert durchaus erhebliche Anpassungsleistungen, führt jedoch nicht dazu, dass sie die eigene Identität aufgeben müssen: Das amerikanische Publikum ist endlich begeistert, als der Familienchor statt Sakralmusik einfache Volkslieder singt.

Mit dem Begriff der »nostalgischen Modernisierung« für diese Kompromissfunktion des Heimatfilms stellt Moltke bewusst einen Zusammenhang zur »reaktionären Moderne« her, die laut Jeffrey Herf die Ideologie des Nationalsozialismus kennzeichnete und dementsprechend auch in den Heimatfilmen der Nazi-Zeit wiederzufinden sei. Beide Formen der Modernisierung zeichnen sich laut Moltke dadurch aus, dass sie vor- oder antimoderne Ideale mit einer selektiven Aneignung von Moderne kombinieren. Dennoch seien die Heimatfilme des »Dritten Reichs« mit jenen der jungen Bundesrepublik nicht einfach durch eine gerade Kontinuitätslinie verbunden, sondern zugleich durch historische Besonderheiten wie etwa den aggressiven Natio-

nalismus biologistischer Prägung der Nazi-Zeit voneinander unterschieden.

Diese, wie ich meine, zentrale These Moltkes ermöglicht es ihm in der Tat, den Heimatfilm der Nachkriegszeit in seiner ganzen Ambivalenz historisch zu verorten. Allerdings bleibt der Autor an dieser entscheidenden Stelle zugleich überraschend unpräzise in Hinblick auf die inhaltlichen Konsequenzen seiner These. Das betrifft zum Beispiel die Frage, was genau den Zuschnitt selektiver Modernisierung in beiden Zeiten unterscheidet, welche Aspekte der Moderne jeweils aufgenommen, welche verworfen werden und worin sich ihre Vor- bzw. Antimodernität jeweils ausdrückt. Moltke verweist hier lieber auf seine Einzelstudien, als sich der Gefahr der vergrößerten Generalisierung zu stellen, die eine weiterreichende historische Synthese zwangsläufig mit sich bringen würde. Auch den Begriff des Nostalgischen als Kennzeichen des Genres in den 50er Jahren erläutert er nur sparsam. Das mag insofern systematische Gründe haben, als Moltke das *gesamte* Genre als eines begreift, das den wahrgenommenen Verlust von Heimat kulturell kompensiert. So überzeugend diese Konzeption ist, so sehr hätte man sich gewünscht, mehr Konzeptuelles über die verschiedenen Varianten gerade dieser Verlustkompensation zu hören. Dann hätte sich womöglich auch die Differenz zwischen der technisch-revolutionären Machbarkeit eines modernisierten Heimatidylls in der Nazi-Zeit und der Nachkriegsvariante einer vorsichtigen Anpassung an Prozesse der Modernisierung in einem schärferen Licht dargestellt. Doch diese Kritik soll nicht davon ablenken, dass Moltke das Genre des Heimatfilms einer beeindruckenden Re-Lektüre unterzogen hat, die weder von Film- noch Kulturhistorikern ignoriert werden sollte, die besser verstehen wollen, was Modernisierung im 20. Jahrhundert bedeutet.

NATALIE SCHOLZ (AMSTERDAM)