

# WIDERSPRUCH

In: Widerspruch Nr.14 Heimat (1987), S. 77-84

Autor: *Georg Koch*

Artikel/Umfrage

**Georg Koch**

**Stellungnahme zur Umfrage „Möglichkeiten von Heimat heute“:**

**Suche nach Heimat in Heimatfilmen**

Eine Hunsrücker Bäuerin: *„Ich lebe seit 50 Jahren im Hunsrück, ich bin hier geboren, es ist meine Heimat. Daß es hier so schön ist, seh' ich erst jetzt so richtig, wo das im Fernseh kommt.“*

(Pressematerial zu „Heimat“)

## **I. Heimatfilm als Pseudo-Heimat**

Heimat ist im allgemeinen nicht mit einer begrifflichen Vorstellung verknüpft, sondern ruft Bilder hervor: affektiv aufgeladene „Gedächtnisbilder“ (Kracauer), deren Außen auf einen Bildervorrat verweist, der kontinuierlich von den das Alltagsleben immer effektiver durchdringenden Massenkommunikationsmitteln produziert wird. In dieser quasi-mythischen Identität sind die Bilder nicht mehr als Produkte begreifbar. Das gesellschaftlich erzeugte Desiderat wird zum natürlichen Bedürfnis verklärt.

So stützt sich der für die Ausstrahlung der „Schwarzwaldklinik“ verantwortliche Programmdirektor Schardt auf die Erkenntnisse des Literaturwissenschaftlers W.Killy, der in seinem Versuch über den literarischen

Georg Koch

Kitsch formulierte, „daß die Menschen Tagträume brauchen, so wie die Träume der Nacht zum seelischen Haushalt gehören. Und die Überzeugungskraft solcher Tagträume bestehe nicht zuletzt in der Häufung der Reize, die Leben dort vortäuschen, wo eigentlich nach Mustern verfahren wird. Das Bedürfnis drängt nach Wiederholung und neuer Bewahrung in endlosen Variationen“<sup>1</sup>.

In dieser Bestimmung als Mittel der Ablenkung und Verklärung realer Verhältnisse einerseits, als Instrument suggestiver Beeinflussung und Kontrolle der Bedürfnisse und Wünsche der Konsumenten andererseits erweisen sich kulturindustrielle Mechanismen kommerziellen, wie propagandistischen Zwecken gleichermaßen assoziierbar.

Die komplementäre Mythisierung ästhetischer Strukturen und sozialer Inhalte läßt sich gerade am Genre des *Heimatfilms* exemplarisch aufzeigen. Das verweist auf eine strukturelle Affinität, die W. Höfig folgendermaßen umschrieben hat:

„Das Verhältnis des Individuums zu seiner Heimat beruht in praxi nicht auf einem materiellen Kennen, sondern auf einem innerlichen Haben. (Dieses)... macht den Film für die Suggestion einer Pseudoheimat so geeignet. Die filmische Wirkung beruht... auf der gleichen unmittelbaren Teilhabe des Rezipienten am Geschehen und Milieu und der nicht in Frage gestellten Evidenz des Dargestellten“<sup>2</sup>.

Die im Film mit technischen Mitteln erzeugte Vorstellung von „Heimat“ als unmittelbar erlebbare und intuitiv einleuchtende Totalität macht den paradoxen Kern von „Heimat“ kenntlich: als bewußter Rückzug in einen *naiven*, ungebrochenen, naturhaften Zustand ist Heimat immer reflexiv, gebrochen, „*sentimental*“ (Höfig).

Die sich darin spiegelnde „Ungleichzeitigkeit“ (Bloch) verweist auf die immanenten Widersprüche einer bürgerlich-kapitalistischen Moderne. Kehrseite instrumenteller Rationalität ist Heimat eine Form, gesellschaftliche Widersprüche im Rückfall in „falsche mythologische Konkretheit“

---

<sup>1</sup> Zit. n. Birgit Weidinger, *Gefährlich nah am schönen Abgrund*, SZ 17.10.87

<sup>2</sup> Willy Höfig, *Der deutsche Heimatfilm 1947 - 1960*, Stuttgart 1973, S. 8

(Kracauer) aufzuheben. *Substrat* des mittelalterlichen Weltbildes einer „ordo naturae“ ist Heimat als Folgekosten der Modernisierung kompensierendes *Sinnsurrogat* zu deuten.

Das ständisch-metaphysische Grundmuster unterliegt notwendigerweise selbst einem Abstraktionsprozeß. Dieser äußert sich einerseits in einer zunehmenden Enträumlichung und Entzeitlichung des objektiven Korrelats, andererseits in einer Verschiebung in den Bereich des Transzendentalen und Emotionalen. Als mythisches Relikt bleibt Heimat aber immer *konkret*, das ihr jeweils assoziierte Korrelat verdichtet sich zur organischen, sinnhaften Ganzheit, wird als homogene Gestalt erlebt. Heimat wird so schließlich zum disponiblen Affekt, dem variierbare Vergangenheitsgebilde als Projektionsfläche einer von allen Widersprüchen, Krisen und Disharmonien gereinigten Gegenwart zugeordnet werden können.

In dieser Eigenschaft erweist sich Heimat nutzbar im Sinne einer *Ästhetisierung des Politischen* (Benjamin). Das verdeutlicht die Wirkungsweise des Heimatfilms, in dem beliebig austauschbare Dinge wie Landschaftskulissen oder Volkslieder zu „Versatzstücken für eine suggerierte innere Beteiligung“ (Höfig) werden. „Der bedeutende Bildeindruck ruft unmittelbar einen Gefühlseindruck hervor, der den Gegenstand rückschließend mit der fehlenden Sinnbeziehung assoziiert, die nachträglich ergänzt wird“<sup>3</sup>.

Die angezeigte Affinität des Mythos Heimat zu seiner Aufbereitung in der Kulturindustrie ist nicht zuletzt in deren Bedingungen und Wirkungen auszumachen. Um zu vermeiden, in die Argumentationsmuster einer konservativen Kulturkritik zu fallen oder einer kritiklosen Apologie der Kulturindustrie aufzusitzen, ist eine differenzierte Sichtweise notwendig. Angesichts der ideellen und institutionellen Verfestigung dieses Widerspruchs beziehe ich mich in einem produktiven Rückgriff auf die Ansätze von *Walter Benjamin* und *Siegfried Kracauer*. Im Kontext der in ihren Kernmotiven verwandten Konzepte versuche ich die Möglichkeit eines anderen Heimatverständnisses im Film zu erschließen.

---

<sup>3</sup> Ebd. S. 9

## II. Skizze einer dialektischen Medienkritik (Filmtheorie als Heimattheorie)

Ausgangspunkt der Überlegungen der oben genannten Theoretiker war die Erkenntnis eines kulturellen Paradigmenwechsels in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts als Folge ökonomischer und sozialer Umbrüche innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, verursacht durch Rationalisierungsschübe, Kapitalkonzentration und dadurch bedingte Krisen.

Adressat und Produkt der neuen kulturellen Formation ist die *Masse*, objektiv und subjektiv geprägt durch den großstädtischen Angestellten, der einen neuen Typ des *Kleinbürgertums* vorstellt. Dessen Stellung ist charakterisiert durch eine tendenzielle ökonomische und soziale Angleichung an den Status des Proletariers einerseits, eine kulturelle und politische „Obdachlosigkeit“ andererseits, die in einer Orientierung an traditionellen bürgerlichen Werten, Zeichen einer *symbolischen* Zugehörigkeit zum Mittelstand kompensiert wird.

Ein Blick auf die aktuelle gesellschaftliche Landschaft zeigt, daß sich dieser Typus mittlerweile zum normgebenden und universellen Sozialcharakter gemauert hat.

Den Hintergrund des kulturtheoretischen Konzepts bildet ein zentrales geschichtsphilosophisches Motiv im Denken der beiden Theoretiker: *Die Dialektik der Vernunft*. Die unkontrollierte Selbstläufigkeit der kapitalistischen Ratio im Zeichen universeller Warenproduktion konstituiert sich als abstrakte Herrschaftsrationalität. Die „von der Vernunft unbedachten“ (Kracauer) gesellschaftlichen Verhältnisse und Lebenszusammenhänge bilden ein naturhaftes Ganzes neuer Qualität. Der geschichtliche Prozeß der „unvollendeten Entmythologisierung“ (Kracauer) regrediert in eine neue Mythologie. Falsche Abstraktheit und falsche Konkretheit bedingen sich wechselseitig. Diese Ambivalenz kennzeichnet die kulturtheoretischen Bestimmungen, was sich auf mehreren Ebenen verdeutlicht.

Die durch die Entwicklung der Reproduktionsmedien bedingte Auflö-

sung der Rezeptionshaltung der bürgerlichen Privatperson und die emanzipatorische Chance einer neuen Öffentlichkeit schlägt virtuell um in eine „regressive Egalität“ (Adorno) und die scheinbare Aufhebung sozialer Gegensätze.

Dies spiegelt die Ästhetik der massenkulturellen Produkte, deren Charakteristik eine Doppelbewegung ist: die Zerstörung herkömmlicher kultureller Muster und die Zusammenfügung „des Altgewohnten zu einer neuen Qualität“ (Adorno). Kracauer hat diesen Widerspruch in der Begriffskonstellation „*Kult der Zerstreuung*“ dingfest gemacht. In dem Bestreben nach „Abrundung“ werde die disparate Mannigfaltigkeit der zerstreuten Elemente zur Scheintotalität eines „Gesamtkunstwerks der Effekte“ zusammengeschlossen. Das Prinzip der Zerstreuung sei durchsetzt mit Rückständen alter Kultur, verfehle deshalb die Wirkung, als ästhetischer Reflex „der realen Anarchie“ erkannt zu werden.

Dem Begriff der *Zerstreuung* und der Kritik seiner regressiven Aufhebung liegt die Theorie der *progressiven Gleichzeitigkeit* zu Grunde. Sie ist auch als Versuch zu sehen, das Subjekt der gesellschaftlichen Umwälzung unter den oben angeführten, veränderten Bedingungen neu zu definieren.

Der Ansatz verfolgt eine Strategie, die sich auf *drei Reflexionsebenen* vollzieht: Er behauptet die Legitimität der Massenkultur als einen Ort der möglichen Selbstwahrnehmung der Massen und Mittel zur Erkenntnis gesellschaftlicher Widersprüche gegen konservative Verfallstheoreme. Dem entspricht ein dialektischer Subjektbegriff, der die „Krise des Subjekts“ weder in der Auflösung in Vereinheitlichungen, wie der „Masse“ oder der „Volksgemeinschaft“, noch im Rückzug in den Begriff des bürgerlichen Individuums aufsucht. Auf der Ebene des Bewußtseins entwickelt das Modell in der Auseinandersetzung mit den Reproduktionsmedien einen Begriff bewußter Wahrnehmung und Erfahrung, der sich gleichermaßen gegen die Verklärung der Vergangenheit und die Verewigung des Gegenwärtigen richtet.

Letzteres veranschaulicht Kracauer in der Gegenüberstellung von „*Gedächtnisbild*“ und „*Fotographie*“. „Erfahrung“ (Benjamin) als der *unbewußte* Selektionsvorgang einer „*memoire involontaire*“ konstituiert das Gedächtnisbild. In ihm ist fragmentarisch „Geschichte“ eines bestimmten

Georg Koch

Objekts oder Subjekts aufbewahrt. Vom Standpunkt des technischen Mediums Fotografie aus, seiner Fähigkeit zur „Einmagazinierung“ und Abbildgenauigkeit, enthüllt sich das Gedächtnisbild als Verklärungszusammenhang, sein kultisches Fundament, das die Teile zu einem sinnhaften Ganzen, zur undurchdringbaren „Gestalt“ zusammenschließt, wird transparent.

Umgekehrt droht aber durch die Reproduktionsmedien ein Rückschlag in die Mythologie. Die permanente Bilderflut (Stichwort: Reizüberflutung) attackiert die Sinne und wird zum „Streikmittel gegen Erkenntnis“(Kracauer). Die Erfahrbarkeit der Welt wird zur oberflächlichen Besichtigung, das Erkenntnisvermögen auf die bloße Registrierung des faktisch Gegebenen reduziert. In dieser Einheit ist die Künstlichkeit des Abbildes nicht mehr bewußt, bzw. gleicht sich umgekehrt die wahrgenommene Welt ihrem mediatisierten Abbild an. Das zusammenhanglose Nebeneinander und Nacheinander von normierten „Realitätseindrücken“ erstarrt zu einem naturhaft-mythischen Ganzen neuer Qualität.

Die Uniformierung des Bewußtseins und die Angleichung der Sinne homogenisiert und entindividualisiert die Rezipienten zum „Publikum“, zur „Masse“. Die Horrorvision der Massenkultur hat Kracauer in der Gestalt des *Massenornaments* erblickt: „Träger des Ornaments ist die Masse...Als Massenglieder allein...die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur...Es ist die rationale Leerform des Kults, die im Massenornament sich darstellt...Damit erweist es sich als ein Rückschlag in die Mythologie...“<sup>4</sup>.

Der Faschismus hat diese Horrorvision eingelöst und es muß die Frage gestellt werden, ob nicht die Vorstellung einer völlig transparenten „Informationsgesellschaft“ diesen Zustand in anderer Qualität herstellt.

Die Gegenwart zeigt sich so übermächtig und universell, was nicht nur symptomatisch in Jugendkult und Verdrängung des Todes und damit ihrer eigenen Vergänglichkeit, sondern auch im „Angriff auf die übrige Zeit“ (Kluge) aufscheint.

---

<sup>4</sup> Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Ffm. 1977, S. 51ff

Die uneingeschränkte Verfügungsgewalt über Zeiträume und Bilder, ihr permanentes Herbeizitieren erzeugen eine Präsenz und Nähe, die notwendige reflektorische Distanz verhindert. Die Institution eines Kollektivgedächtnisses droht die Stellung der individuellen Bezugnahme einzunehmen. Die dadurch begünstigte Auffassung von „Geschichte“ als (abstraktem) Raum-Zeit-Kontinuum schafft wiederum eine Distanz in Form von Verklärung, Relativismus und Fortschrittsoptimismus.

Gegen die Erstarrung „die Strategien des Vergessens“ (B.Schmidt) und des Aufbewahrens von Abgestandenem versuchen Benjamin und Kracauer aufsprengende Potentiale zu retten.

In einer geschichtsphilosophischen Konstellation, die einer surrealistischen Montage zwischen Traum und Erwachen ähnelt, treten die aus dem Verdinglichungszusammenhang gelöste Erfahrung und Erkenntnis in einen neuen Zusammenhang. „Jetzt“ und „Gewesenes“ kollidieren und erhellen sich wechselseitig in „dialektischen Bildern“ (Benjamin). Das im Augenblick der Gefahr aus dem mythischen Kontext „blitzhaft“ heraustretende Bewußtsein fördert verdrängte Erfahrung, Leid und Hoffnung hervor und durchdringt in „gesteigerter Geistesgegenwart“ das Selbstverständliche. „Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht... Also Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische kopernikanische Wendung des Eingedenkens“<sup>5</sup>.

Das zerstreute Potential der Reproduktionsmedien, insbesondere des Films, erfüllt so im „Va-banque-Spiel des Geschichtsprozesses“ die Aufgabe, „die Vorläufigkeit aller gegebenen Konfigurationen nachzuweisen, wenn nicht Ahnung der richtigen Ordnung des Naturbestandes zu erwecken“<sup>6</sup>. In seiner „Theorie des Films“ führt Kracauer diesen Gedanken weiter aus: die utopische Qualität des Films sieht er in seiner Möglichkeit, die Selbstverständlichkeit der Welt (insbesondere der Alltagswelt) bewußt zu machen und zugleich die materiellen Phänomene in ihrer physischen Realität zu erretten. Der Film könne so aus der Welt virtuell

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, zit. n. Anton Kaes, *Deutschlandbilder*, München 1987, S.9

<sup>6</sup> Kracauer, a.a.O., S.39

Georg Koch

unser Zuhause machen.

### **III. Neue Bücher zum wiederentdeckten Heimatfilm**

Im Rahmen der oben skizzierten Kategorien soll im folgenden die kontroverse Wiederentdeckung des Themas „Heimat“ in den westdeutschen Medien im Spiegel zweier Neuerscheinungen dargestellt werden:

- Gerhard Bliersbach, So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht, Beltz Verlag, Weinheim und Base, 1985
- Anton Kaes, Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, edition text + kritik, München 1987

Die wiederauflebende Frage um die „nationale Identität“, der Streit um die angemessene Interpretation der NS-Verbrechen, der Rückgriff auf die fünfziger Jahre im Zeichen der konservativen Wende bilden die gesellschaftspolitische und kulturelle Folie in der Untersuchung spezifischer Medienprodukte. Inhaltliche Fragestellungen sind dabei notwendig mit filmästhetischen und medientheoretischen Aspekten verknüpft.

Die Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit in „nationalen Affektlagen“ wie einer „kollektiven Scham“ oder „einem neuen verschämten Stolz“ sind für den Psychologen G. Bliersbach Anlaß einer Rückschau auf das Kino der Nachkriegszeit. „Welche Spuren das zerstörte Dritte Reich in der jungen Republik hinterließ“, will der Autor aus ihrer Filmgeschichte herauslesen.

In der Interpretation von fünfzehn repräsentativen Filmen der Nachkriegsära - alle große Publikumserfolge - bedient sich der Autor psychoanalytischer Deutungsmuster. Die unbewußten Konflikte, Ängste und sozialen Phantasien finden, so Bliersbach, in den Filmen eine Projektionsfläche. Hinter der harmonischen und idyllischen Fassade der Heimatfilme mit ihren unberührten und unzerstörten Landschaftsbildern, die der Verfasser im nostalgischen Rückblick zu betrachten einlädt, verbirgt sich unterschwellig „psycho-soziales“ Konfliktpotential: das Trauma der



Kriegsniederlage und der Nazi-Vergangenheit, gebrochene Vaterfiguren, mißtrauische und latent rebellierende Söhne, die Integrationsprobleme der Flüchtlinge werden in analysierender Beschreibung zentraler Sequenzen herausgearbeitet. Die chronologische Reihenfolge ermöglicht dem Autor, die interpretierten Filme in den Kontext markanter Ereignisse der Restaurationszeit zu stellen: Formierung der Heimatvertriebenenverbände, Verankerung der „nationalen Frage“ im Grundgesetz, Wirtschaftswunder und Westintegration.

Fragwürdig erscheint mir das Bestreben des Verfassers, die Verfahrensweisen der Kulturindustrie und ihrer Wirkungen auf den Zuschauer im allgemeinen (Modell hierfür: Hollywood) und im besonderen des westdeutschen Nachkriegsfilms mit psychologischen Argumenten legitimieren zu wollen. Der Autor scheint dabei nicht reflektiert zu haben, daß sein Zugang zum Kino über ein intellektuelles Konstrukt erfolgt, das mit dem Rezeptionsverhalten des imaginierten „normalen“ Zuschauers nicht übereinstimmt. Auf den propagandistischen Effekt obiger Argumentationsformen habe ich bereits eingangs aufmerksam gemacht.

A. Kaes zeigt dagegen auf, daß die in der Restaurationsära zweifelsohne vorhandenen „emotionalen Defizite“ eine Filmproduktion wahrnimmt, die nicht nur von den Produktionsbedingungen und den Personalbeständen her gesehen, sondern auch in ihren Inhalten und ästhetischen Strickmustern - von einer kurzen Unterbrechung abgesehen - nahtlos an die NS-Zeit anschließt. Dafür sei gerade der Heimatfilm, der seine Vorgänger in dem „natur-mythischen Bergfilm der zwanziger Jahre“ und dem „Blut-und-Boden-Film“ der Hitlerzeit hat, ein Musterbeispiel, der in der Erfüllung von „Wünschen nach einem heilen Deutschland“, nach „schönen heimischen Landschaften“ mit „edlen deutschen Menschen“, wo „das Böse nur in Gestalt von Fremden oder Stadtmenschen eindringt“, „mehr oder weniger nach dem gleichen narrativen Muster und mit denselben Bildern“<sup>7</sup> verfährt.

Nicht nur als Oase verlogenen Kinokitsches, sondern aufgrund dieser Kontinuität von Formen und Stoffen, galt der Gattung des Heimatfilms die besondere Verachtung der Oberhausener Filmemacher 1962. Den-

---

<sup>7</sup> Kaes, a.a.O., S.22f

Georg Koch

noch hat das Thema, so Kaes, immer wieder die Imagination der jungen Filmer herausgefordert: von den sogenannten „kritischen Heimatfilmen“ wie P. Fleischmanns „Jagdscenen in Niederbayern“(1968) bis zu E. Reitz' ambivalenter Aufnahme des Sujets in „Heimat“(1984).

„Die Wiederkehr der Geschichte als Film“, der Untertitel des Buches von A. Kaes assoziiert eine ambivalente Perspektive: die Aufhebung der verdrängten Geschichte in totaler Präsenz und Verfügbarkeit in reproduzierten und abrufbaren Bildern, die einen „Verlust der Tiefenperspektive“ und Fixierung der Erinnerung nach sich zieht. Die Wiederkehr des Immergleichen, der Umschlag der Geschichte in Kinomythologie. Damit schließt Kaes an die oben skizzierten Kategorien von Kracauer und Benjamin an. „Holocaust“ und „Hitlerwelle“ bewirken einen Immunisierungseffekt. Eine neue, austauschbare NS-Film-Ikonographie zeichnet sich ab. Der Autor verweist zurecht auf die Verschränktheit von Pseudoaufklärung, Vermarktung und Verdrängung hin.

Dem steht auf der anderen Seite der neue Versuch einer Entfaltung historischer Fantasie im westdeutschen Autorenkino gegenüber. Als dessen Vorbedingung skizziert Kaes zutreffend eine Fluchtlinie von der Phase der Vergewaltigung der Bilder in der Hitlerzeit über die „Flucht vor der Erinnerung“ in der Restaurationsepoche bis hin zur Phase des „Mißtrauens“ und tabula rasa in der Zeit des Oberhausener Manifests und der „Wiederkehr des Verdrängten“ im „Deutschen Herbst“ 1977. Den gleichnamigen Kollektivfilm sieht der Verfasser als den Beginn einer neuen Phase der Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte im Film.

Im Zentrum des Buches steht die Interpretation von fünf repräsentativen Filmen für ein Spektrum unterschiedlicher narrativer und filmischer Aneignungsweisen von Historie: A. Kluges „Die Patriotin“, R.W. Fassbinders „Die Ehe der Maria Braun“, H. Sanders-Brahms' „Deutschland, bleiche Mutter“, H.J. Syberbergs „Hitler - ein Film aus Deutschland“, E. Reitz' „Heimat“.

Der Verfasser diskutiert die Filme auf mehreren sich wechselseitig bedingenden und ergänzenden Ebenen. Ein wichtiger Aspekt seines methodischen Ansatzes ist die Einbeziehung der Wirkungsgeschichte des

jeweiligen Films. Auf diese Weise wird nicht nur der theoretische und filmästhetische Background des jeweiligen Filmemachers, sondern auch Zusammenhänge zwischen gesellschaftlichen Prozessen, kulturtheoretischen Diskursen und filmästhetischen Innovationen aus unterschiedlicher Perspektive gut beleuchtet. Die untersuchten Filme werden dadurch als komplexe Gebilde und offene Prozesse kenntlich gemacht.

So wird zum Beispiel die kritisch-nostalgische Wiederaneignung des Themas „Heimat“ in Edgar Reitz' gleichnamiger Filmchronik nicht nur in den sozio-kulturellen Kontext eines neuen kritischen Regionalismus mit pessimistischen Untertönen gestellt, sondern auch vor der Kontroverse um die Darstellung der Hitlerzeit in dem Film erörtert. Die Widersprüche werden dabei überzeugend an der innovativen filmsprachlichen Erschließung des Alltagslebens dingfest gemacht. Auf diese Weise gelingt es Kaes plausibel zu machen, daß Reitz 'Film „vergessenes Menschliches“ (Benjamin) ins Bewußtsein gerufen, aber auch eine Sehnsucht nach vorindustrieller Heimat, nationaler Identität und Rückkehr zur „Normalität“ getroffen habe.

Als Nachspann möchte ich hinzufügen, daß das Bedürfnis nach Heimat, dem der Film von Reitz noch kritisch und gebrochen nachgab, Wim Wenders in seinem neuen Film „Der Himmel über Berlin“ meiner Meinung nach ohne Einschränkungen erfüllt. In der Synthese virtuosen Einsatzes technischer Mittel la Hollywood und deutscher Innerlichkeit offenbart sich meines Erachtens eine neue Heimat-Mythologie. Die Aktualität der Postulate Benjamins und Kracauers, die Notwendigkeit der Aufsprengrung verfestigter objektiver und subjektiver Strukturen und der „Errettung der physischen Realität“ dokumentiert dagegen die neueste Arbeit von Jean-Marie Straub und Danielle Huillet: „Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt“ - nach dem Trauerspielfragment „Der Tod des Empedokles“ von Friedrich Hölderlin.

#### Weitere Literaturangaben:

Walter Benjamin, Ges. Werke, Ffm. 1980

Georg Koch

Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Ffm. 1975