

Goran Mijić: Evolution der Kommunikationsmedien/Technik und kultureller Wandel in Edgar Reitz' *Heimat* mit besonderer Berücksichtigung technologie- und ideologiekritischer Strategien, Dissertation, Bern (Verlag Peter Lang) 2006, 270 S., ISBN 3-03910-942-1

Rezension von Thomas Hönemann

Autor und Herausgeber von www.heimat123.de

Juni 2007

Keine Veröffentlichung, auch nicht in Auszügen, ohne mein Einverständnis.

Für die Erstellung dieser Rezension wurde vom Verlag dankenswerterweise ein kostenloses Rezensionsexemplar zur Verfügung gestellt.

Mit der o. g. Dissertation legt Goran Mijić, Dozent für Deutsch, Philosophie und Humanistik am Salt Lake Community College, Salt Lake City, USA, eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film *Heimat* vor. Kennzeichnend für das Werk sind einerseits die tiefgehenden Kenntnisse und Einsichten in den Film, die der Autor immer wieder nachweist, andererseits die wissenschaftliche Fundierung der Arbeit, die durch Tiefgang und eine beachtliche Breite (Multidisziplinarität) beeindruckt.

Im Rahmen dieser Rezension soll vor allem den Besucher(inne)n von www.heimat123.de ein inhaltlicher Einblick in das Werk gegeben werden. Das Hauptaugenmerk soll dabei konsequenterweise auf die direkt mit der Analyse von *Heimat* verbundenen Ergebnisse gelenkt werden, weiter gehende (z. B. (film-)historische, soziologische oder philosophische) Aspekte können nicht allesamt in ihrer Tiefe verfolgt werden.

Die Ausgangshypothese des Autors lautet: In *Heimat* wird nicht etwa, wie es scheint und häufig geschrieben wird, „ganz nebenbei auch“ die Technikgeschichte eines Jahrhunderts dargestellt; Mijić sieht die gezeigte Entwicklung der Technik vielmehr als Impulsgeber der (makro- und mikro-) gesellschaftlichen Entwicklung und damit als funktionales, sinnstiftendes Element der eigentlich erzählten Geschichte.

In einem ersten Zugriff untermauert er diese Ansicht mit Verweis auf die Biographie Edgar Reitz', die eine lange und kontinuierliche Affinität zur technischen Entwicklung aufweist, beginnend mit den ersten Fotografien als Siebenjähriger über das Uhrmacherhandwerk des Vaters, die ersten Kurz- und Experimentalfilme, die häufig technische Themen (*Geschwindigkeit, Kommunikation, Medizin, Landwirtschaft* etc.) zum Thema hatten bis hin zu den Spielfilmen, wobei besonders *Der Schneider von Ulm* die technische Akribie und Interessiertheit des Regisseurs offenlege. Erst in *Heimat* allerdings erhalte, so Mijić, Reitz' Beschäftigung mit der Technik eine kritische Dimension, indem er die menschliche Dimension der technischen Entwicklung untersuche (S. 25). Mijić beklagt die bisherige Vernachlässigung dieses Aspekts in der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur, und hält dagegen: Der ideologiekritische Diskurs, der Reitz ob abgesprochen worden sei, werde gar erst in der Untersuchung medientechnologischer Aspekte sichtbar (15).

Im Folgenden untersucht Mjić folgerichtig die verschiedenen Bereiche der in *Heimat* dargestellten medientechnischen Entwicklungen, nämlich Presse (Kap. 2), Fotografie (Kap. 3), Radio und Telefon (Kap. 4) sowie Kino (Kap. 5), sowohl unter dem Aspekt der Mediensoziologie als auch dem der Selbstreflexion des Filmes und Filmemachens. Dabei fördert er, teils in looserem Zusammenhang mit dem eigentlichen Duktus der Untersuchung, mitunter verblüffende Erkenntnisse und Interpretationen zu Tage, die nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch für den Liebhaber der Filme von großem Interesse sein dürften.

Die Analyse der Bedeutung der **Presse** für die Hunsrücker (Kap. 2), in der die Szene in der Wohnküche (Pauls Rückkehr) besondere Berücksichtigung erfährt, führt er zu einer einleuchtenden finalen Erkenntnis: Katharina verweise „auf die Differenz zwischen der Welt ihrer Schabbacher Heimat (Erfahrungsraum) und der Welt auf Pump, die durch einen [durch die Presse erzeugten] Erwartungshorizont [ge]kennzeichnet ist, and dem ihre alte bäuerliche Lebenswelt zugrunde geht.“ Somit spreche sie „... eine einfache Wahrheit aus, und zwar, dass die Bauern aus dem Erfahrungsraum heraustreten und sich in eine medien-generierte Seifenblase [nämlich die moderne Lebenswelt] begeben, die mit kontinuierlichen Erneuerungen und daraus resultierenden Frustrationen besetzt ist.“ (S. 46)

Der Diskurs über die Bedeutung der **Fotografie** in *Heimat* (Kap. 3) fällt, entsprechend dem Umfang ihrer Darstellung im Film, besonders differenziert aus. Besonders interessant erscheint mir u. a. die Analyse der Bedeutung der Standfotos, denen Mjić eine Abschiedsfunktion zuschreibt (72).¹

Unter dem Aspekt „gestellte Fotos“ liefert er eine interessante Deutung insbesondere des letzten Filmes, „Das Fest der Lebenden und der Toten“: Mit Verweis auf die Gedenktafel-Szene (Pauls Pflegerin fotografiert die Gruppe vor der just am Simonhaus angebrachten Gedenktafel) erkennt er ein karnevaleskes Spiel, mit dem Reitz seine eigene narrative Autorität untergrabe. „Er parodiert seinen eigenen ‚Autorenfilmer-Status‘ (...) und bewegt sich (...) in Richtung eines postmodernen Karnevals“. Diese „parodistische Selbstreflexivität“ sei jedoch „keine leere Parodie ohne jegliche Ambitionen“, Reitz fordere vielmehr „den Zuschauer heraus, über die Rolle des passiven Bilderkonsumenten hinauszuwachsen und sich selbst im Sinne der Erziehung des Menschengeschlechts Lessings und Schillers zu einem denkenden und empfindsamen Menschen auszubilden.“ (78f.)

Die These, die Fotoaufnahmen in *Heimat* spielten vor allem auf das Filmemachen an, belegt er in einem weiteren Schritt besonders überzeugend anhand der Analyse der Rolle Glasichs als „auktorialer Off-Erzähler“, der dementsprechend auch im Off zu bleiben habe („Glasich, geh mal raus!“) (80). An der Figur des Glasich werde die für viele Filme des Neuen Deutschen Films typische Durchlässigkeit zwischen den verschiedenen Erzählebenen deutlich (84).

Interessant auch: Die systematische Differenzierung zwischen dem Erzähler und der Figur Glasich, die anhand von charakterlichen Merkmalen (Pazifist vs. Nazi-Sympathisant) verdeutlicht wird. (88ff.) Es folgt schließlich eine sehr überzeugende Analyse der Struktur und Intention der Einleitungen, auf die an dieser Stelle nicht detailliert eingegangen werden

¹ Eine Ausnahme, auf die diese Zuordnung m. E nicht zutrifft, ist das Standbild mit Maria und Anton vor der Luzie-Villa, nachdem sie ihre Weihnachtseinkäufe getätigt haben (Film 3: Weihnacht wie noch nie).

kann. Nur soviel: Mijić zeigt auf, dass Glasisch mit seinen Einleitungen die Arbeit und Technik des Filmmachens nachahmt, und liefert somit einen weiteren Beleg für den selbstreflektierten Charakter des Filmes; in diesem Zusammenhang greift der Autor auch die von Reitz vielfach thematisierte „Technik des Erinnerens“ auf. (101)

Zum Aspekt **Radio und Telefon** (Kap. 4) stellt Mijić fest, Reitz betreibe hier „eine mit dem Krieg auf das Innigste verbundene Medienarchäologie“. (112) Besonders überzeugend gelingt ihm in diesem Abschnitt die Analyse des Charakters des Weggehers Paul (Film 1) mit Verweis auf die Wirkung des Radiobaus auf seine Persönlichkeit: Jede Technologie forme den Menschen tiefgründig neu und bedrohe seine alte Identität, konstatiert er mit Verweis auf John Leo. (124) Und: „Die mangelnde Selbsterkenntnis des jungen Paul und das spätere Unvermögen zu irgendeiner Selbstinterpretation zeugen von einem Leben im Netz einer individualisierten telematischen Gesellschaft.“ (126)

Mit dem Einzug des Telefons nach Schabbach wird nicht nur ein Kommunikationsnetzwerk installiert (historisch-technische Dimension), sondern (in sozio-politischer Dimension) metaphorisch die ideologische Gleichschaltung vollzogen. (128f.) Mijić liefert in diesem Zusammenhang insbesondere eine interessante Betrachtung der Haltung der Schabbacher zum Nationalsozialismus, wobei er mit Verweis auf die Figur Appolonia feststellt, dass „auch die Schabbacher durchaus das Potenzial zur Brutalität und zum Rassismus haben“ (142).

Später erfolgt eine ausführliche Analyse der Szene, in der die Flugschüler in der Segelfliegerschule Hitlers Rede vom 1.9.1939 hören. Hierbei wird der Aspekt der Autorität des Heiligen beleuchtet.² (162f.) Deutlich wird insgesamt die Funktionalisierung des Rundfunks durch die Nazis als Propagandamedium bei der Machtergreifung, in der Vorkriegszeit (Gleichschaltung, politische Erziehung) und während des Krieges (Brücke zwischen Front und Heimat, Übermittlung von Durchhalteparolen).

Im Zusammenhang mit der Betrachtung der Rolle des Radios in der Nachkriegszeit belegt der Autor, inwieweit die Bindungslosigkeit von Hermanns Radiokonzert mit dem Titel „Bindungen“ (1967) „einen radikalen Beitrag zum Thema ‚Atomisierung der modernen Gesellschaft‘“ dar[stellt], die auch in der Hunsrück-Region festen Fuß gefasst hat. Im Rahmen der Familie Simon lässt sich die Avantgarde-Komposition als Lamento über die Auflösung der Großfamilie lesen.“ (190f.)

Schließlich identifiziert Mijić (u. a. mit Verweis auf die persönliche Bekanntschaft Reitz' mit dem Philosophen Th. W. Adorno) die musikalischen Prinzipien Mimesis und Konstruktion als zwei wesentliche künstlerische Grundsätze von Reitz' Regiearbeit. (191)

In Kapitel 5, welches sich mit der Rolle und Darstellung des **Kino** in *Heimat* beschäftigt, unterzieht der Autor zunächst die Auswahl der in *Heimat* eingebundenen Filmzitate einer genaueren Betrachtung und stellt fest, dass diese jeweils zielgerichtet auf die jeweilige Lebens-

² Zu eben diesem Aspekt findet sich wenige Seiten später ein weiterer, anschaulicher Beleg: „Reitz positioniert den ‚Volksempfänger‘ ‚selbstverständlich‘ in den Herrgottswinkel. In der Ecke steht ein mittelgroßes Kreuz. Rechts neben dem Kreuz hängt ein großes Jesus-Bild, und links neben dem Kreuz sieht man den ‚Volksempfänger‘. Durch die Nebeneinanderstellung des Radiogerätes und des Jesus-Bildes deutet Reitz noch einmal auf den gemeinsamen sakralen Ursprung der beiden damit verbundenen Diskurse hin.“ (174) „Ein Kreuz hängt ebenso neben dem ersten Telefon-Apparat in der ‚Guten Stube‘ Wiegands.“ (ebd.)

situation Marias zugeschnitten sind. (201ff.) Er weist aber auch darauf hin, dass die filmische Darstellung der „heilen Welt“ (Zarah Leander in *Heimat*, Frontkino) ähnlich der Distanzierungstechnik im epischen Theater Brechts durch Darstellungen des Todes (Totenkopfringe, Erschießung) kontrastiert und unterminiert wird. Der Zuschauer werde so aufgefordert, den Kontrast „zwischen UFA-Fiktion und finsterer Kriegswirklichkeit zu erkennen.“ (210) So werden die UFA-Filme als Illusionskino, als Tendenzkunst entlarvt, die von der Realität ablenken, die heimische Lebenswelt verherrlichen, und die Frontsoldaten ermuntern sollten. (211)

Schließlich seien noch exemplarisch einige aus dem Kontext ihres jeweiligen Fundortes gesogene interessante Deutungen erwähnt, die noch einmal verdeutlichen, wie tief der Autor in die Filme vorgedrungen ist:

- Film 10: Ernst führt Anton in Form seines für Möbel entwickelten Duftsprays vor Augen, wie bedeutsam die primitiven Instinkte (hier: der Geruchssinn) sind. Mit dieser Erkenntnis kann Anton schließlich selbstbewusst die Entscheidung treffen, seine Firma nicht an den Großkonzern zu verkaufen. (83)
- Film 10: Die Einleitung Glasischs entlarvt Maria endgültig als die Hauptperson des gesamten Epos. Die Episode selbst hingegen spielt Maria eine Nebenrolle, wird von allen vergessen. (101)
- Film 1: Der Kontrast zwischen Heimat (Dorfbewohner in der Stube) und der Ferne (Radio) wird kameratechnisch mithilfe der Tiefenschärfe betont. (115f.)

Wie bereits eingangs erwähnt beeindruckt die Arbeit einerseits durch ihren tiefgehenden Umgang mit dem Film selbst, und andererseits durch Ihre wissenschaftliche Fundierung sowohl in der Tiefe als auch in der Breite. Mijić bedient sich einer Vielzahl für die Thematik relevanter Wissenschaften, zitiert Autoren von Adorno bis Žižek, von Brecht und Döblin über Habermas, Nietzsche, Freud bis Huxley. Die Bezüge werden stets funktional und pointiert angebracht, sodass es Mijić gelingt, der Thematik stets nachvollziehbar und stringent zu verfolgen.

Bei allem wissenschaftlichen Tiefgang und bei aller Präzision der Analyse des Filmes fragt sich der Leser gleichwohl an mancher Stelle, ob der Autor mit seinen Deutungen hinsichtlich der Intentionen des Edgar Reitz, der *Heimat* selbst einmal als eine Komödie (wenn auch keine Knallkomödie) charakterisierte, nicht manchmal über das Ziel hinaus schießt, indem er ihm in bestimmten Aspekten bewusstes, geplantes Handeln unterstellt. Und dies nicht nur dann, wenn er im Untertitel „Eine Deutsche Chronik“ eine Ironie des Regisseurs zu erkennen glaubt (97), oder die Telegraphenleitungen als Metapher des Todes interpretiert (149). Zudem birgt die (für eine hochwertige Dissertation natürlich übliche und erforderliche) enorme Breite wissenschaftlicher Bezüge auch die Gefahr, dass der durchschnittlich gebildete Leser (und dazu zähle ich mich auch) zum Teil in Schwierigkeiten in Bezug auf das Verständnis und die Einordnung der herangezogenen Theorien und Denkschulen gerät. Insgesamt dürfte das Buch aber besonders aufgrund seiner Aspektreiche eine interessante Fundgrube für alle darstellen, die sich für Heimat interessieren und einem gründlichen wissenschaftlichen Diskurs nicht abgeneigt sind.