

Neue Heimat, alte Helden

Über die heiß gelaufene Produktion von Deutschland-Bildern

Unsere Filmemacher sind von akuter Nostalgie befallen: Nationale Mythen und historische Stoffe liegen im Trend. Die Gustloff als »FilmFilm«. Stauffenberg Superstar. Alle rauf auf den Eiger...

Deutschland, das ist eines von den großen Dingen, an denen Alexander Kluge seinen wunderschönen Satz exemplifiziert hat von dem, was umso ferner zurückschaut, je näher man es ansieht. Für die Praxis heißt das: Man guckt viel, aber nicht besonders genau. Am besten ist Deutschland daher ein Bilderrauschen, so sehr Oberfläche, dass es die Dimensionen von Ferne und Nähe gar nicht erst gibt, so seriell bewegt, dass kein Blick in die Tiefe geht. Ein Sommermärchen des Fußballs, der Grand Prix der Volksmusik, die letzten Tage im Führerbunker, Lindenstraße, Türkenrap, Christine Neubauer und Heino Ferch, Kulturerbe und Brückenbau: Es ist ein Scherbenhaufen oder ein Mosaik; es kommt auf die Perspektive an.

Das bundesdeutsche Kino in seiner, nun ja, großen Zeit nach Faschismus und Krieg hatte in den fünfziger Jahren einen besonderen Trick entwickelt, um die komplizierten Verhältnisse zwischen Biografie, Heimat und Geschichte zu ordnen. Man schuf drei Genres als Bedeutungsräume. Deutschland, das war einerseits die ewige, sich vorsichtig modernisierende, aber erlösend unschuldige Provinz im Heimatfilm. Deutschland war zum Zweiten die Praxis der Wirtschaftswunderzeit in den Familienfilmen, mal als Komödie und mal als Melodram, immer aber mit dem Versprechen letzter Harmonie im privaten Raum und der Erziehung zur emotionalen Atempause. Und Deutschland war schließlich Geschichte, leidende Menschen im Krieg, böse Nazis im Hintergrund, Bewährung des einfachen Soldaten jenseits aller »Ideologie«. Auch formal war die Sache ziemlich einfach: Die Heimat war in Farbe, die Geschichte war schwarz-weiß. Wenn Geschichte farbig wurde - meist die Zeit von Romantik und Biedermeier -, dann war sie fast schon Heimat. Und die Familie hatte Probleme in Schwarz-Weiß und war glücklich in Farbe. Mit dem Neuen Deutschen Film änderten sich diese drei Bedeutungsräume. Bei Rainer Werner Fassbinder und Volker Schlöndorff konnte die Heimat sehr schwarz-weiß sein, und Wim Wenders und Werner Herzog sahen Deutschland aus solcher Ferne an, dass es einem schon beinahe wieder nahe vorkam. Andererseits aber kam mit der Einfärbung der Geschichte auch die unterdrückte Emotion ins Spiel; im Neuen Deutschen Film konnte die Familie vom Faschismus nicht mehr unberührt bleiben. Noch bis in das große Werk Heimat von Edgar Reitz reicht dieses Farb- und Schwarz-Weiß-Spiel in der Trialektik von Heimat, Familie und Geschichte. Nun aber kollidieren die Räume der Identität, die man vordem so säuberlich getrennt hatte. Menschen, Heimat und Geschichte gehen aneinander kaputt, und man kann sehen, wie das geht. Aber dazu muss man genauer hinschauen, und dann eben sieht Deutschland wieder ferner zurück.

Heimat, Familie und Geschichte als gebrochene Medien der Identität wieder zusammenzubringen - das unternahm dann eine zweite Welle des »kritischen Heimatfilms« mit einer Betonung von authentischer Regionalität wie etwa bei Christian Wagner oder der Westallgäuer Filmkooperative. Es ging nicht mehr um Heimat als mythischen Raum - den man,

wie den amerikanischen Westen, einmal von der Seite der Ordnung und einmal von der Seite der Outlaws her sehen konnte -, sondern um den konkreten Ort, die konkrete Sprache. Aus diesem Gestus konnte sich auch ein urbaner Heimatfilm entwickeln, die Beschreibung von realen Lebensräumen, in denen Familie, Heimat und Geschichte nicht zusammenkommen, es sei denn durch Gewalt. Nicht selten entstanden diese Deutschlandbilder vor den Kameras von Regisseurinnen und Regisseuren mit »migrantischem Hintergrund«, wie man heute sagt. Aber dass Deutschland da so fern zurücksieht, liegt nicht daran, sondern: am genaueren, am näheren Blick aus unterschiedlichen Perspektiven - aus den Ghettoerfahrungen, von der Menschennähe des Andreas Dresen her bis zur Strenge und Genauigkeit der Berliner Schule.

Bis in die achtziger Jahre also war nur zu wählen zwischen den Deutschlandbildern des Mainstreams, die so flach und unverbindlich waren wie Postkarten - das war eine ungenierte Rückkehr zu den Kitschwelten der Fünfziger, von der »Schwarzwaldlinik« über das »Schloss am Wörthersee« zum »Bergdoktor«, zu einer »Volkstümlichkeit«, die ihren Warenhauscharakter gar nicht erst zu verleugnen suchte und dem kritischen Diskurs weitgehend entzogen war -, oder den Deutschlandbildern des jeweils neuen deutschen Films, dessen Vertreter sich mehr oder weniger erfolgreich dagegen wehren, Deutschland als mythische Einheit von Heimat, Familie, Geschichte zu rekonstruieren. Auch mit dieser Ordnung der Deutschlandbilder war zu leben, zwei Sphären, die sich nicht berührten.

Aber vielleicht entsprach diese zweite Ordnung der Deutschlandbilder zwischen kontrolliert unpolitischem Heimatkitsch und kontrolliert dissidenten Gegenbildern nicht so recht der politischen und gesellschaftlichen Realität des wiedervereinigten Landes. Schließlich konnte man in der Ferne des jeweils anderen Teils nicht mehr die eigene Nähe genießen, und die allzu heftige Produktion von Gewinnern und Verlierern von Vereinigung, Globalisierung und Neoliberalismus erzeugte eine neue Sehnsucht nach wärmenden und sinngebenden Bildern. Die mediale Vereinigung von Deutschland konnte nur durch die klammheimliche Rekonstruktion des Mythos geschehen. Man fängt gleichsam noch einmal von vorne an: Seit den Neunzigern ähnelt die audiovisuelle Gebrauchsproduktion verdächtig der aus den fünfziger Jahren. Motive, Genres und einzelne Filme (von der »Geierwally« bis zu den »Buddenbrooks«) werden recycelt, Berührungängste scheint es weder vor Reitergestüten, Wilderern und Sennerinnen zu geben noch vor Coming-of-Age-Geschichten aus der Nazizeit und Liebesgeschichten unter flatternden Hakenkreuzfahnen. Und nicht nur die zähe Wiederkehr überwunden geglaubter Bilder und Erzählungen mag den kritischen Geist erschrecken, sondern mehr noch ein Projekt zur neuen Verknüpfung: Heimat, Geschichte und Familie sollen offensichtlich nun doch noch einmal zusammen gesehen werden, und in der neuen Mischung soll Deutschland nicht von Ferne scheinen, sondern so nahe wie Rosamunde Pilcher, Winnetou, Schütze Arsch und der Förster vom Silberwald zusammen.

Eine solche andere Linie deutete sich seit geraumer Zeit in den Filmen von Joseph Vilsmaier an. Er schuf auf produktionstechnisch hohem Niveau eine Art *work in progress*, das von dem ländlichen Elend und kleinen Glück in der Verfilmung von Anna Wimschneiders Roman »Herbstmilch« 1988 über *Stalingrad*, *Marlene* und den *Bergkristall* bis zum jüngsten Fernsehevent »Die Gustloff« führt, das durch eine Sondervorführung für Kanzlerin Angela Merkel und immerhin die Hälfte der Bundestagsabgeordneten - also wesentlich mehr als bei normalen Sitzungen unseres Parlaments - einen nahezu offiziellen Status erhielt. Vilsmaier, der

immer wieder zwischen den drei Bedeutungssphären »Deutschland« wechselt und vermittelt, hat in seinen Filmen und Fernsehproduktionen einen Heimatraum geschaffen, der die Geschichte nicht mehr ausschließt. Vielmehr erwächst in dieser Bilderwelt eine neue Einheit aus der Prämisse, dass Geschichte eine Katastrophe ist, die den Menschen aus seiner Heimat vertreibt, ihn zugleich aber zur Rückkehr formt.

Man könnte wohl sagen, Vilsmaier verfilme alles, was deutsch ist, und er tut es auf eine sehr deutsche Weise, die man mit etwas gutem Willen als einigermaßen naiv bezeichnen könnte, die es aber auch, wenn es um die Konstruktion von Erlösungs- und Harmoniebildern geht, mit historischen Details ganz und gar nicht genau nimmt. Durch seine Form- und Farbenlehre lässt sich der Bruch zwischen Heimat, Geschichte und Familie heilen: Geschichte ist zugleich die Katastrophe, die den Menschen aus der Heimat vertreibt, und die Bewährung, die ihn familiär formt. So kann Marlene Dietrich von der entschiedenen Emigrantin zur Erlöserin sterbenswunder Deutscher werden, und so wird der Untergang der »Gustloff« zur Wiedergeburt Deutschlands. Und nach ältestem Mythenbrauch kann nur der Verrat das Getrennte wieder zusammenführen; das Heimatliche, das Nationale und das Biografisch-Melodramatische verschmelzen zu einer Art national-heimatlichem Feel-Good-Movie. Man darf der Methode Vilsmaier durchaus skeptisch gegenüberstehen (und ich will nicht verhehlen, dass ich ihr besonders skeptisch gegenüberstehe), aber man kann ihr zumindest eine gewisse Größe nicht absprechen. Vilsmaier schafft seine Deutschlandbilder gleichsam mit brachialer Gewalt, aber doch ohne Zynismus.

Parallel zum System Vilsmaier entwickelte sich eine Erzählweise zur deutschen Geschichte - für die vor allem die Firma Degeto steht -, die die deutsche Geschichte in einer simplen Auflösung kommuniziert: Mehr oder weniger heroische Familiengeschichte vor dem Hintergrund historischer Katastrophen, wobei eine Flutkatastrophe, ein Bombenangriff, der nationalsozialistische Terror, ein Grubenunglück, der Bau und der Fall der Mauer oder der Untergang eines Schiffes dramaturgisch ebenso austauschbar sind wie die Familiengeschichten im Vordergrund, in denen allerdings bestimmte Schauspieler einen festen Platz zu haben scheinen.

Im deutschen Fernsehen hat sich mittlerweile neben den Rosamunde-Pilcher-Verfilmungen das Genre des Neo-Heimatfilms fest etabliert, das in den verschiedensten Formaten - von Spielfilmlängen Hansi-Hinterseer-Schmonzetten bis zur Daily-Heimat-Soap wie »Dahoam is Dahoam« - eigentlich immer nur eine Geschichte erzählt: Die Geschichte vom deutschen Menschen, der in der großen Welt emotionalen, moralischen und ökonomischen Schiffbruch erlitten hat und nun zurückkehrt in seine enge, aber geborgene Provinzheimat, wo er Glück und Frieden findet in der Rettung des familiären Unternehmens und den Armen der Jugendliebe, die er einst schmählich verlassen hatte. Offensichtlich wird das deutsche Fernsehpublikum dieser Geschichte niemals müde, auch wenn sich die Drehbuchautoren kaum noch Mühe geben, nennenswerte Variationen zu erfinden. So wie die Protagonisten zurückkehren, so kehren auch die Träume zurück. Die Menschen in dieser Heimat-Welt benutzen Mobiltelefone und tragen Markenklamotten, aber sie denken und fühlen wie Menschen der fünfziger Jahre. Der Unterschied ist allenfalls ein leichter Hang zur Hysterie und der bemerkenswerte restaurative Elan, mit dem diese heimgekehrten Söhne und Töchter die elterlichen Unternehmungen, die Tierarztpraxen und Ponyhöfe, Bäckereien und Dorfbrauereien wieder auf die Höhe bringen.

Auch diese teutonischen Heidis und Geißenpeters können brauchen, was sie gelernt haben: Sie restaurieren die Heimat mit den Mitteln der New Economy.

Während sich der serielle Neo-Heimatfilm des deutschen Fernsehens mittlerweile zur Erzählmaschine entwickelt hat, die gleichsam von selbst läuft, ein konstanter Flow jenseits der Kritik und jenseits der Autorenverantwortung, rumort in der Sphäre der großen nationalen Feel-Good-Movies, der genehmen Geschichtsbilder und der Zweiteiler-Events durchaus noch Skepsis, Interesse und Politik. Wenn es so etwas gibt wie ein informelles Projekt zur Versöhnung mit der Geschichte, zur Rekonstruktion der normalen Erzählbarkeit, so sind doch die Einzelheiten dieses Projektes umstritten. Wie weit will man gehen in der Strategie der Entschuldigung? Wie nahe dürfen sich die magische deutsche Familiengeschichte und die Präsenz der nationalsozialistischen Gespenster und ihrer Verbrechen kommen? Wie weit kann man bei der Vermenschlichung der einen und bei der Stilisierung der anderen gehen? Wo wird die Sentimentalität zur Blasphemie gegenüber den Opfern des »Dritten Reichs«? Und wie definieren sich »Helden« in diesem neuen deutschen Supergenre des Heimatgeschichtsfamilien-Feel-Good-Movies?

Offensichtlich, so viel ist klar, sollen sie nach dem Willen der Leitmedien nicht aussehen wie Tom Cruise, der einerseits ein Amerikaner ist (und unser Guido Knopp, der ihn sogleich mit Goebbels verglichen hat, hat doch selbst eine Filmproduktion über den 20. Juli in Arbeit) und andererseits ein prominentes Mitglied der Scientology-Sekte. Seit der Ausstrahlung der Fernsehserie »Holocaust« geht regelmäßig ein Aufschrei der Entrüstung durch die deutsche Öffentlichkeit, wenn sich die amerikanischen Bildermaschinen der deutschen Geschichte widmen und sie mit den Mitteln der Popkultur aufbereiten. Der Nationalsozialismus als Hollywoodproduktion muss etwas Furchtbares sein. Merkwürdigerweise regt sich kaum Widerstand, wenn es um eine vergleichbare Aufbereitung aus dem Geist deutscher Unterhaltungskultur geht. Wir scheinen nichts dabei zu finden, dass Filme über den Nationalsozialismus oder den Krieg heute aussehen wie Ufa-Produktionen. Deutschland lässt ungerne Filme über seine Geschichte herein, zur gleichen Zeit aber ist man ausgesprochen stolz darauf, wenn Filme wie *Der Untergang* ein gutes Auslandsgeschäft sind. Des Rätsels Lösung ist nicht allein nationale »Empfindlichkeit« - wir machen unsere falschen Bilder selber! -, sondern nicht zuletzt ein ökonomisches Kalkül. Die deutsche Geschichte, die Weltkriege und der Nationalsozialismus sind Aufmerksamkeitswerte auf einem umkämpften Markt. Und das nationale Feel-Good-Movie hat immer auch Ambitionen, zum Exportschlager zu werden. Darum, unter anderem, führt man die »Gustloff« einerseits dem deutschen Bundestag vor und lässt das Werk andererseits als »Titanic aus Deutschland« auf den Weltmarkt los.

Möglicherweise finden wir einen einfachen Helden für das nationale Feel-Good-Movie in einer Figur wie dem ungebrochen naiven Flieger aus dem Ersten Weltkrieg, Manfred von Richthofen. Am 10. April 2008, passend zum 90. Jahrestag seines Todes, kommt *Der Rote Baron* heraus. Der Film, der alles hat, was das nationale Feel-Good-Movie braucht, das Opfer, die schöne Krankenschwester, den Krieg, der sich vom Männersport zur Katastrophe entwickelt, ist zugleich ein Produkt für den globalen Bildermarkt nach dem »Action & Romance«-Prinzip neuer Großprojekte. Das nationale Feel-Good-Movie, so scheint es, zeugt sich als Erzählmaschine aus Elementen des Effektheroismus und der Seifenoper fort.

Das hat seine Geschichte, und dazu gibt es auch schon eine eigene Werbesprache: »Dresden« von Roland Suso Richter etwa zeige, so der Chef des ZDF-Fernsehspiels, Hans Janke, »dass in einem Bombardement doch auch die Liebe zwischen die Menschen findet«, und es sei ein Film »für eine größere Mitmenschlichkeit« (Produzent Nico Hofmann). Dafür ist die Handlung typisch: Ein britischer Bomberpilot stürzt ab, verbirgt sich in einem Dresdener Krankenhaus, wo sich eine Krankenschwester in ihn verliebt, die aber eigentlich mit dem Oberarzt verbunden ist, das Paar flieht, der Bomberpilot muss gestehen, dass er Bomberpilot ist, trotz des folgenden Zerwürfnisses wird nichts aus der Beziehung zu dem Oberarzt, weil sie von dem Piloten erfahren hat, wie er mit den Nazis verbunden ist, obwohl er doch eigentlich ein guter Mensch ist. Gegen Ende der Handlung müssen Pilot, Krankenschwester und Arzt sich gemeinsam durch die Flammenhölle kämpfen. Die ganze Geschichte könnte ebensogut irgendwo anders spielen, denn immer geht es um Menschen, die weder Opfer noch Täter sind, »Menschen, die nicht verfolgt werden, nichts mit dem Regime gemein haben und einfach nur den Krieg überleben wollen«. Sieht man solche nationalen Feel-Good-Movies von der anderen Seite, verhält es sich wie bei jedem Katastrophenfilm: Der Krieg produziert das Paar (die Freundschaft, die Liebe, die Familie, die Solidarität), und schon deswegen hat er, jenseits seiner ganz eigenen destruktiven Ästhetik, etwas Gutes, ja, etwas »Heimatliches« an sich. Und wie ein Film wie *Der Untergang* zeigt, kann man selbst in den innersten Zirkeln der Nazi-Macht »von nichts gewusst« haben.

Zwei neue Sphären der deutschen Identität also sind entstanden: der Neo-Heimatfilm und das nationale Feel-Good-Movie als historisches Eventspektakel mit Soap-Opera-Zugabe. Und in beiden Sphären sind längst Methoden, Mythen und Stereotypen erprobt, die Bild- und Erzählmaschinen in Gang halten. Das heißt nicht, dass es nicht in beiden Sphären auch Arbeiten gibt, die sich achtbar aus der Affäre ziehen, und hier und dort gibt es auch Gegenbilder. Aber vielleicht wäre das Wirken dieses neuen medialen Narrativs doch die eine oder andere kritische Anstrengung wert. So fern wie Deutschland in dieser Erzählmaschine zurückblickt, darf einem das eigene Land nicht rücken.

Autor: Georg Seeßlen

Text veröffentlicht in epd Film 4/2008