

**HEIMAT IM SPANNUNGSFELD GLOBALISIERUNG:
STUDIEN ZU ZEITGENÖSSISCHEN HEIMATFILMEN UND
HEIMATTEXTEN**

by

Maria Regina Irchenhauser

A thesis submitted to the Department of German

In conformity with the requirements for

the degree of Doctor of Philosophy

Queen's University

Kingston, Ontario, Canada

(September, 2009)

Copyright ©Maria Regina Irchenhauser, 2009

Abstract

This thesis explores the representation of *Heimat* in contemporary German novels and films by authors and directors born in the 1960s and 1970s within the context of globalisation. The following texts and films are examined: *Hierankl* (2003) and *Winterreise* (2006) by Hans Steinbichler, *Wer früher stirbt, ist länger tot* (2006) and *Beste Gegend* (2008) by Marcus H. Rosenmüller, *Der Geschmack von Apfelkernen* (2008) by Katharina Hagen, *Klausen* (2002) by Andreas Maier, and *Usambara* (2007) by Christof Hamann. I argue that the static notion of the concept of *Heimat* and concomitant concepts of identity are challenged by these authors and filmmakers as they pit them against the cultural, political, and social changes brought on by globalisation with its altered notions of identity. Within German political and public discourse, globalisation is often presented as a foreign concept threatening German institutions, customs, and even national identity itself. The dynamics between dwelling and travel/movement are at the centre of the films and novels under discussion. Each of the four chapters focuses on one of the major topics of current literary discourses of *Heimat* and globalisation: changing images and roles of women in general and mothers in particular; the house, which has often been fundamental in representations of *Heimat*, as the site at which patriarchal norms and values are being renegotiated; nature and environment as sites of threatened *Heimat* within the context of *Heimat*, tourism, and *Umweltschutz*; and Africa as other *Heimat*, threatened by, yet relatively untouched by globalisation. In their exploration of notions of *Heimat*, all of the texts and films discussed in this thesis self-consciously refer to the texts and films of the *Heimat* and the *anti-Heimat* genre respectively. But far from focusing on the tainted notion of *Heimat* within the German historical and political context, as did the generation of 1968 in their films and texts, the new generation of writers and filmmakers marks notions of *Heimat* much more positively and appropriates them for

its own purposes. Nostalgia, irony, and ambivalence are the major characteristics of the new “*Heimatroman*” and “*Heimatfilm*.”

Acknowledgements

First and foremost, I would like to thank my supervisor, Dr. Petra Fachinger, for her care and guidance in assisting me with the completion of this dissertation. Throughout my degree she provided expertise and thoughtful criticism, warm encouragement and exceptional patience. All of this, I believe, has helped me tremendously in my scholarly development. I would also like to thank my secondary readers, Dr. Jill Scott, Dr. Christiane Arndt, and Dr. David Pugh, for their constructive advice and assistance. I am grateful to Dr. Sara Lennox, Dr. Werner Nell, Rainer Bartsch, Dr. Ellie Kennedy, Dr. Heather Emmens, Dr. Jennifer Hosek, and Dr. Margaret Maliszewska, who generously shared their knowledge with me and provided helpful suggestions. I would like to thank Dr. Fachinger and Dr. Hosek for giving me the opportunity to present parts of my research in their graduate seminars. Thanks to the students of both courses for very stimulating discussions. I am indebted to Rebecca Hügler, Monika Irchenhauser, Maria Brunner, Rita Brunner, and Georg Grimm who read and discussed parts of this thesis with me, and who provided both critical comments as well as words of encouragement. Special thanks to Sylvain Bolduc for reminding me of other priorities in life.

This dissertation is dedicated to my mother and my father. Thanks for being there for me, even at a distance.

Statement of Originality

(Required only for Division IV Ph.D.)

I hereby certify that all of the work described within this thesis is the original work of the author. Any published (or unpublished) ideas and/or techniques from the work of others are fully acknowledged in accordance with the standard referencing practices.

(Maria Regina Irchenhauser)

(September, 2009)

Table of Contents

Abstract.....	ii
Acknowledgements.....	iv
Statement of Originality.....	v
Kapitel 1 Einleitung.....	1
Kapitel 2 Zwischen Stillstand und Bewegung: Die Rolle der Frau in Hans Steinbichlers <i>Hierankl</i> und Marcus H. Rosenmüllers <i>Beste Gegend</i>	42
Kapitel 3 Vom <i>Genius Loci</i> zur Genealogie: Mütter, Geister und Häuser in Marcus H. Rosenmüllers <i>Wer früher stirbt, ist länger tot</i> und Katharina Hagenas <i>Der Geschmack von</i> <i>Apfelkernen</i>	65
Kapitel 4 Idylle, Ikonoklasmus und Ökoterror: Andreas Maiers satirischer Heimatroman <i>Klausen</i>	95
Kapitel 5 Im Spiegel der „Fremde“: Zur Bedeutung „Afrikas“ in der Konstruktion von Heimat und Identität in Christof Hamanns <i>Usambara</i> und Hans Steinbichlers <i>Winterreise</i>	116
Kapitel 6 Zusammenfassung und Schlussfolgerungen.....	142
Zitierte Werke.....	147

Kapitel 1

Einleitung

Eine Besonderheit am deutschen Heimatverständnis, bemerkt Gisela Ecker, ist eine scheinbar ständig schwelende Verlustgefahr, die immer wieder auf die gleiche Weise kompensiert wird: „Es scheint, als ob die Identität der Deutschen so labil und flüchtig sei, . . . daß sie im Boden verankert sein muß, an ein Territorium angebunden (19)“. Ina-Maria Greverus spricht dabei vom „territorialen Prinzip“¹ bzw. vom „territorialen Imperativ“, der den Menschen in seiner Identitätsfindung maßgeblich prägt. Heimat versteht sie als einen Ort, an dem sich die Identität des Individuums in einem andauernden Prozess entfalten kann („The ‚Heimat‘ Problem“ 18). Der Zusammenhang zwischen Heimat, Identität und territorialen Aspekten ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen, Diskussionen und Publikationen. Er gewinnt aber im Zuge der jüngsten Globalisierungswelle um die Jahrtausendwende, die unter anderem auch als ein Prozess der „Deterritorialisierung“ beschrieben wird (Scholte 3), erneut an Bedeutung und wirft verschiedene Fragen auf: Wie wirken sich Transformationen bzw. das häufig konstatierte „Verschwinden“ von Raum und räumlichen Konzepten (Virilio) auf die Konstruktion von Heimat und Identität aus? Welche Funktionen und Bedeutungen, welche Chancen und welche Einschränkungen kommen dabei insbesondere dem Heimatbegriff zu, der seit etwa Mitte der 1990er Jahre und verstärkt seit der Jahrtausendwende in der deutschen Literatur und im Film eine erneute „Konjunktur“ erlebt, wie Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter beobachten (46)? Wie wird Heimat in

¹ Greverus, Ina-Maria. *Der territoriale Mensch* (1972).

einer globalisierten Welt dargestellt und wie wird sie wahrgenommen? Welche Kontinuitäten und welche Brüche lassen sich dabei im Vergleich zu früheren Repräsentationen und Rezeptionen von Heimat feststellen und welche Konsequenzen lassen sich daraus für heutige Deutungen dieses Begriffes ziehen? Dies sind einige der grundlegenden Fragen, welchen sich meine Dissertation widmet. Ziel ist es dabei nicht, den Heimatbegriff in seiner gegenwärtigen Verwendung (neu) zu definieren. Gerade wegen seiner „definitiven Widerständigkeit“, deren Problematik im Folgenden noch ausgeführt wird, schlagen Gebhard, Geisler und Schröter vor, den Heimatbegriff vielmehr als „Assoziationsgenerator“ aufzufassen und so dessen Vieldeutigkeit „produktiv an[zu]verwandeln“ (9). In diesem Sinne ist meine Dissertation als ein interdisziplinärer Beitrag zu gegenwärtigen Diskursen intendiert, der sich anhand von werknahen Analysen jüngerer Heimatfilme sowie Heimattexte unter ausgewählten Aspekten und „Assoziationen“ dem Heimatbegriff in seiner Darstellung und Wahrnehmung um die Jahrtausendwende annähert. Folgende Filme und Texte werden in den anschließenden vier Kapiteln untersucht: Hans Steinbichlers *Hierankl* (2003) und Marcus H. Rosenmüllers *Beste Gegend* (2007); Rosenmüllers *Wer früher stirbt, ist länger tot* (2006) und Katharina Hagenas *Der Geschmack von Apfelkernen* (2008); Andreas Maiers *Klausen* (2002); sowie Christof Hamanns *Usambara* (2007) und Hans Steinbichlers *Winterreise* (2006).

Die „globalisierte Welt“ ist im Wesentlichen keine neue Erscheinung, sondern lässt sich als jüngste Manifestation von wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen begreifen. David Morley und Kevin Robins betrachten jedoch die Transformation räumlicher Bezugsgrößen aufgrund einer zunehmenden Erosion der Kategorien von Ort und Raum in gegenwärtigen Globalisierungsdiskursen als intensiviert und stellen fest: „Places are no longer the clear supports of our identity“ (457). Aufgabe des modernen Menschen

ist es, so die Autoren, Formen der Beheimatung zu schaffen, die tiefgreifende Veränderungen einer für die Konstruktion von Identität und Heimat offenbar so zentralen Bezugsgröße wie die des Raumes aufnehmen und verarbeiten können (457). Der Rückgriff sowie die Neugestaltung und -interpretation des Heimatbegriffs und seiner unterschiedlichen Bedeutungsaspekte werden innerhalb dieser Arbeit zum einen als eine Reaktion auf die modernen Herausforderungen einer zunehmend globalisierten Welt betrachtet. Zum anderen reflektiert die jüngste Heimatkonjunktur in Deutschland auch einen zunehmenden Regionalismus auf europäischer Ebene, der als Gegenreaktion auf voranschreitende Vereinigungsprozesse der Europäischen Union und der gleichzeitig zurückgehenden Bedeutung des Nationalstaats gesehen werden kann, wie neben Morley und Robins auch Elizabeth Boa und Rachel Palfreyman darlegen (Boa und Palfreyman 204-05; Morley und Robins 456-59). Wie später noch ausgeführt wird, existieren zur Heimatwelle in der deutschen Literatur und im deutschen Film zahlreiche Parallelen in anderen europäischen Ländern. Die Erhaltung kultureller Vielfalt, wie sie ein „Europa der Regionen“ versprechen mag, birgt aber gerade in der Betonung von Unterschieden auch enorme gesellschaftliche Risiken: „[D]ifference can harden antagonistically into a new assertion of divisive identity which in turn oppresses others“ (Boa und Palfreyman 204). Ein wiedervereintes Deutschland sowie ein Europa, das nicht länger durch den „Eisernen Vorhang“ geteilt ist, lässt die Frage aufkommen, „against what ‚other‘ . . . ‚Europe‘ and ‚European Culture‘ is to be defined, if not against Communism“ (Morley und Robins 457). Während nach Morley und Robins Amerika weiterhin die symbolische Grenze zum Westen hin markiert, wird als Kriterium für eine neue symbolische Abgrenzung zum Osten hin in jüngeren Debatten der Islam zu einem Kriterium eines Europas, das sich verstärkt auf christliche Wurzeln beruft, wie es auch Teile der jüngeren Heimatliteratur und des Heimatfilms reflektieren (457).

Die Beständigkeit und Attraktivität des Heimatkonzepts wird von vielen als ein typisch deutsches Phänomen betrachtet. Heimat ist ein Begriff, dem wegen seiner Vieldeutigkeit sowie wegen seiner Spezifik im Kontext der deutschen Geschichte häufig eine Unübersetzbarkeit in andere Sprachen nachgesagt wird. Obwohl in verschiedenen Studien wie zum Beispiel von Peter Blickle nachgewiesen wurde, dass es durchaus Wörter mit vergleichbarer Bedeutung und ähnlichen Assoziationen in anderen Sprachen gibt (nicht allerdings im Englischen oder Französischen), bleibt die Annahme einer spezifisch deutschen Prägung des Heimatbegriffs im europäischen Kontext weiterhin bestehen. Werner Nell sieht dafür zwei mögliche Gründe: Zum einen geht die Vieldeutigkeit von Heimat zurück auf das neunzehnte Jahrhundert, als sich der Begriff im Umfeld von Erfahrungen multipler, sich überschneidender, meist geographischer und/oder religiöser Zuordnungsmöglichkeiten der in zahlreiche Fürstentümer aufgesplitterten deutschen Gebiete vor der Reichsgründung 1871 formierte. Heimat bezog sich, solange es noch keinen Nationalstaat gab, auf eine bestimmte Landschaft, eine Region, auf einen einzelnen Ort oder ein Familienanwesen, wie es auch der Eintrag im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm von 1854 belegt. Celia Applegate weist in ihrer historischen Untersuchung nach, wie die abstrakte politische Größe des ersten deutschen Nationalstaats durch die konkrete Erfahrbarkeit und Erfahrung von Dörfern und Regionen vermittelt wurde: „Those who created and promoted Heimat, consciously or not, were suggesting a basic affinity between the new, abstract political units and one’s home, thus endowing an entity like Germany with the emotional accessibility of a world known to one’s own five senses“ (10-11). Eine regional-provinzielle Konnotation betrachtet sie bis heute als kennzeichnend für das deutsche Heimatverständnis. Die Assoziation zur Provinz ist auch im Zeitalter der Globalisierung für die Darstellung und Deutung

des deutschen Heimatbegriffs zentral, wie Stuart Taberner im Einzelnen ausführt und später noch dargelegt wird.

Die Entwicklung von Wissenschaft, Wirtschaft und Technik, die Industrialisierung, die Entstehung von Großstädten und das Erleben von Armut und Anonymität waren um die vorletzte Jahrhundertwende einige der Auslöser für das Auftreten zahlreicher literarischer Strömungen, die den Errungenschaften der Moderne kritisierend ihren eigenen Begriff von Natur und Landleben gegenüberstellten. Während der Naturalismus die modernen Erfahrungen eines Lebens in der Großstadt und bei der Fabrikarbeit möglichst exakt und naturgetreu, inklusive aller hässlichen Facetten, wiederzugeben und darin zu kritisieren versuchte, wandte sich zeitgleich die Heimatkunst von der Moderne ab und propagierte eine Rückkehr zu Land und Landwirtschaft. In ihrer teils mythischen Verklärung eines „gesunden“, beständigen Landlebens und in ihrer Ablehnung des als „krank“ betrachteten und immer wieder mit dem Judentum assoziierten, „unsteten“ Stadtlebens enthielt die Heimatkunst inhaltliche und ästhetische Grundzüge der späteren Blut-und-Boden-Dichtung unter den Nazis (Boa und Palfreyman 30-41). Johannes von Moltke führt in seiner Studie zum deutschen Heimatfilm aus, wie der Heimatbegriff unter dem Nazi-Regime rassenideologisch aufgeladen wurde und über Jahre hinweg „virtually interchangeable with a racially defined concept of nation“ war (7). Verbindungen und Bezüge zu örtlichen Einheiten, zur Region oder zum Dorf, wurden von den Nazis aufgebrochen und durch die Nation ersetzt (Applegate 18; Boa und Palfreyman 5). In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde der Heimatbegriff als ideologisch belastet kritisiert und als Keimzelle faschistoider Gesinnungen von der politischen Linken abgelehnt. In den 1960er und frühen 1970er Jahren entstand in der Literatur und im Film das Konzept einer „Anti-Heimat“.

Eine gewisse Rehabilitierung widerfuhr dem Heimatbegriff jedoch im Zuge des Auftretens sozialer und ökologischer Bewegungen in den 1960er und 1970er Jahren sowie mit der Gründung der Grünen-Partei im Jahr 1980. Heimat wurde in diesem Umfeld wieder als eine regionale Bezugsgröße definiert und erhielt die Bedeutung eines Ortes, der den einzelnen zu sozialem und ökologischem Engagement verpflichtet. Verstärkt seit den 1990er Jahren ist, wie von Moltke sowie Boa und Palfreyman feststellen, Heimat auch ein Stichwort in Debatten um „Leitkultur“, Integration und Multikulturalität, in denen sich Nachkommen von Gastarbeitern und Zuwanderern zu Wort melden und die Pluralisierung von Identitäten und Heimat(en) einem eng gefassten und ausschließlichen Heimatbild gegenüberstellen. Diese Debatten wurden auch durch die jüngsten europaweiten Verlagerungen ins konservative politische Spektrum neu entfacht. Heimatdiskurse in der Berliner Republik, deren offizieller Beginn sich mit der ersten Bundestagssitzung im rekonstruierten Reichstagsgebäude im April 1999 mit allgegenwärtigen gespannten Erwartungen der Jahrtausendwende überschneidet, sind, wie von Moltke und Julia Hell ausführen innerhalb eines breiteren Kontextes der „Normalisierung“ vor allem von Nostalgie geprägt. Ostdeutsche und westdeutsche Geschichte, so die Autoren, wird seit Ende der 1990er Jahre vor allem in räumlichen und damit auch visuellen Kategorien aufgearbeitet, wie die Welle von „ostalgieischen“ und „westalgieischen“ Filmen belegt. Produktionen wie *Good Bye, Lenin!* (2003) von Wolfgang Becker und *Sonnenallee* (1998) von Leander Haußmann, *Herr Lehmann* (2003) ebenfalls von Leander Haußmann, sowie *Liegen Lernen* (2003) von Hendrik Handloegten schaffen dabei Ersatz-Imaginationsräume für deutsch-deutsche Heimaten, die mit der Wende „verloren“ gingen.

Nach der von verschiedenen Medienunternehmen ins Leben gerufenen, teils kontrovers diskutierten Imagekampagne „Du bist Deutschland“, die zwischen September 2005 und Januar

2006 in deutschen Medien für eine positive Einstellung zum „Deutschsein“ warb, bot im Sommer 2006 die Austragung der Fußball-Weltmeisterschaft in Deutschland einen spontanen und kurzlebigen Erkundungsraum für ein nationales Heimatverständnis. In derselben Zeit erschien eine Reihe von Publikationen zum „neuen deutschen Nationalgefühl“.² Über die letzten Jahre lässt sich eine Abkehr von Berlin, das Schauplatz der ostalgischen und westalgischen Filme sowie Symbol eines nationalen Heimatverständnisses ist, feststellen und eine Hinwendung zur Provinz beobachten.

Die Vieldeutigkeit des Heimatbegriffs, die sich über Bedeutungswandlungen und Bedeutungserweiterungen über die Zeit hinweg entwickelt hat, setzt sich fort in der Vielzahl von Referenten, für die Heimat stehen kann und die auch die persönlichen Erfahrungen und Erwartungen eines Individuums reflektieren. Ein konkreter Ort, eine Landschaft, eine Region, das Land, der Staat oder die Nation können mit Heimat genauso gemeint sein wie das Vorhandensein eines bestimmten sprachlichen Umfeldes, die Zugehörigkeit zu einer Religionsgemeinschaft, Erinnerungen und Wünsche oder das Erleben eines bestimmten Gefühls oder einzelner sinnlicher Wahrnehmungen wie zum Beispiel Gerüche und Geschmäcker. Dabei wird Heimat oft als etwas Selbstverständliches erlebt, so dass eine bewusste Auseinandersetzung häufig erst infolge von unterschiedlichsten Verlust- oder Trennungserlebnissen auftritt. Dazu können die Erfahrung von Flucht, Vertreibung, Exil, der Zusammenbruch eines Staates oder der Tod von nahestehenden Personen gehören, eine Reise in andere Regionen oder Länder oder der Abschied von der eigenen Kindheit. „Heimat ist immer etwas Verlorenes“, wie Edgar Reitz, Autor und Regisseur der

² Zum Beispiel Matthias Matusseks *Wir Deutschen: Warum uns die anderen gern haben können* (2006) und Florian Langenscheidts (Hg.) *Das Beste an Deutschland: 250 Gründe, unser Land heute zu lieben* (2006).

Fernsehsaga *Heimat*, häufig zitiert wird.³ Ähnlich argumentiert Bernhard Schlink, wenn er Heimweh als das eigentliche Heimatgefühl definiert und Heimat im wörtlichen Sinne als Utopie versteht: als ein Ort, der keiner ist.⁴

Das Erleben und Verarbeiten von Verlust, Umbruch und Neuanfang dürfte als größte Gemeinsamkeit hinter der seit Mitte der 1990er Jahre verstärkten Auseinandersetzung mit Heimatbildern in Film und Literatur stehen, die außer in Deutschland auch in zahlreichen anderen Ländern und Regionen zu beobachten ist. So sieht Robert von Dassanowsky zum Beispiel die Rückkehr des Heimatfilms in Österreich als Ausdruck einer Aufarbeitung der jüngeren politischen Vergangenheit der Nation, unter anderem der Präsidentschaft Kurt Waldheims, des Zusammenbruch des Ostblocks, des Umgangs mit Immigranten aus Osteuropa sowie des EU-Boykotts nach den Nationalratswahlen 1999, als die rechtslastige FPÖ unter Jörg Haider neue Koalitionspartnerin der Regierungspartei SPÖ wurde. Auf der Suche nach authentischen Ausdrucksformen, so von Dassanowsky, orientiert sich eine neue Generation von Filmemachern wie zum Beispiel Stefan Rutzowitzky an österreichischen Filmtraditionen und lotet in Heimatfilmen wie *Die Siebtelbauern* (1998) deren sozialkritisches Potential aus (134). Kritische Heimattexte von Peter Handke, Thomas Bernhard, Franz Innerhofer, Gert Jonke, Elfriede Jelinek, Robert Schneider, Josef Winkler und anderen Autoren und Autorinnen haben dagegen in Österreich seit den frühen 1970er Jahren ungebrochen Konjunktur und erfahren zum Beispiel durch die Nobelpreisverleihung an Jelinek im Jahr 2004 auch (wieder) internationale Aufmerksamkeit. In der Schweiz hat die Aufarbeitung der wirtschaftlichen Verbindungen zu Nazi-Deutschland durch die internationale Bergier-Kommission zu Beginn dieser Dekade eine

³ Siehe zum Beispiel: Reitz, Edgar. *Drehort Heimat: Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1993: S. 267.

⁴ Vgl. Griech. „ou topos“: „kein Ort“.

rege Debatte über die Vergangenheit und heutige Rolle des neutralen Alpenstaats ausgelöst. Seither ist dort eine Reihe von Heimatfilmen entstanden, die wie beispielsweise *Die Herbstzeitlosen* (2006) von Bettina Oberli zum Teil mit Humor und Ironie, zum Teil mit deutlicher Kritik die Schweizer Gesellschaft porträtieren, oder die wie die Dokumentation *Heimatklänge* (2007) von Stefan Schwietert einer Schweizer Mentalität in der Musik nachforschen.

Dany Boons *Bienvenue chez les ch'tis* (2008) ist mit über zwanzig Millionen Kinobesuchern in Frankreich die bislang erfolgreichste französische Kinoproduktion. Anhand der Geschichte eines in die Normandie strafversetzten Postbeamten, der sich nach anfänglicher Frustration über die Provinz mit den Dorfbewohnern und ihrem fremden Dialekt, dem „Sch'ti“, anfreundet, wird, so Filmkritikerin Pascale Hugues, ein bedenkliches „Retro-Frankreich [inszeniert], das sich seit den fünfziger Jahren nicht mehr bewegt hat“. Als problematisch kann angesichts der gespannten Situation zwischen Bevölkerungsschichten mit und ohne Migrationshintergrund in Frankreich vor allem die Tatsache gelten, dass es allein die normannischen Dorfbewohner sind, die in diesem Film in der Funktion des „Anderen“ gezeigt werden, mit dem sich der Protagonist im Laufe der Handlung versöhnt.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich in Osteuropa machen. Alexandra Ludewig betrachtet die Entstehung von Heimatfilmen in osteuropäischen Ländern wie Tschechien (zum Beispiel *Kolya* von Jan Svěrák, erschienen 1996) und Russland (zum Beispiel *Anna* von Nikita Mikhalkov aus dem Jahr 1993) nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Regime als Teil des *Nation-Buildings*. Die neuen Heimatfilme dienen demnach „as a vehicle to transmit nationalist symbolism and construct national identities in a peaceful fashion by evoking images of their particular homeland that are worthy of support“ (260). Premyslaw Czaplinski sieht in der

Fortsetzung und Transformation der traditionellen „Literatur mythischer Heimaten“ („literature of mythic homelands“) in Polen nach 1989 eine Abkehr von einem universellen, national geprägten „homeland narrative“ hin zu einem individuell ausgestalteten „narrative homeland“. Die „Literatur mythischer Heimaten“ zeichnete in der Zeit zwischen 1945 und 1989 ein häufig nostalgisch verklärtes Bild eines Lebens in den östlichen Gebieten, die Polen im Krieg verloren hatte, und lässt Figuren auftreten, deren Identität sich aus ihrer Verbundenheit mit der Region speist. In neueren Romanen wie *Weiser Dawidek* (1987) von Pawel Huelle, in Adam Zagajewskis *Dwa miasta* (1991) und *W cudzym pifknie* (1998), in Andrzej Stasiuks *Opowiesci galicyjskie* (1995) oder in Olga Tokarczuks *Prawiek i inne czasy* (1996) erscheinen Konzepte von Heimat und ortsbezogene Identifikationsangebote dagegen als Mythos, dem keine Bedeutung mehr für die Herausbildung einer individuellen Identität zugemessen wird.

Auch außerhalb Europas erlebt der „Heimattfilm“ ein Comeback. Der Western als amerikanisches Pendant tritt erneut als eine Art Nationalkino in politischen Spannungslagen kommentierend in Erscheinung, wenn wie etwa im Remake *3:10 to Yuma* (2007) von James Mangold und im Oskar-prämierten *No Country for Old Men* (2007) von Ethan und Joel Coen Draufgängertum und Opfertod von Heldenfiguren in Frage gestellt werden, während im selben Zeitraum das Vertrauen von Amerikanern in die militärischen Aktionen der Bush-Regierung im Irak und in Afghanistan zurückging. Innerhalb Kanadas schließlich ließe sich eine Reihe von Filmen aus Québec wie zum Beispiel Jean-Marc Vallées *C.R.A.Z.Y.* (2005) und Philippe Falardeaus *C'est pas moi, je le jure!* (2008) anführen, die sich in einer Mischung aus Ironie, Nostalgie und offener Kritik mit einer katholisch-konservativ geprägten Gesellschaft in den 1960er Jahren vor der Stillen Revolution auseinandersetzen, während gleichzeitig eine aktive Unterstützung der Bevölkerung für die Unabhängigkeit der Provinz nach dem gescheiterten

Referendum von 1995 zunehmend schwindet. *La grande seduction* (2003) von Jean-François Pouliot kann als Quebecer Äquivalent zu Boons *Bienvenue chez les ch'tis* betrachtet werden: Hier ist es ein strafversetzter Arzt aus Montréal, der sich nach anfänglichem Widerstand mit den Bewohnern eines abgelegenen Küstendorfes anfreundet und sich schließlich dort niederlässt.

In Deutschland lassen sich im Umfeld der jüngsten Heimatkonjunktur in Literatur und Film neben den benannten internationalen Auswirkungen der Globalisierung und der Entstehung eines neuen Regionalismus auf europäischer Ebene Umbrüche in der Wahrnehmung und Repräsentation einer deutschen (nationalen) Identität sowie im Umgang mit der Vergangenheit feststellen. Bernhard Schlink erklärt die Sehnsucht nach einem konkreten Ort, der sich in Deutschland um die Jahrtausendwende „Heimat“ nennen lässt, als eine Art Gegenreaktion darauf, dass die deutschen Nachkriegsgenerationen jahrzehntelang von einem „intellektuelle[n] Lebensgefühl der Ortlosigkeit, der nationalen Unbezogenheit und Ungebundenheit“ geprägt waren, während die Rede vom „Deutschsein“ tabu war: „[A]ls Kinder der diskreditierten Nation waren wir mit besonderem Engagement Europäer oder Atlantiker und wollten am liebsten Weltbürger sein“ (15). Der Internationalismus der neuen sozialen Bewegungen, die sich in den 1960er Jahren formierten und Solidarität insbesondere mit den Leidtragenden internationaler Krisen forderten, bot vielen Deutschen eine Art Ersatzheimat, so lange sie nur weit genug von der Geographie und Politik Deutschlands entfernt war. Der Vietkong, revolutionäre Kubaner und lateinamerikanische Guerilleros figurierten als neue politische Identifikationsmöglichkeiten. Die Rückkehr des Heimatbegriffs mit Bezug auf Deutschland in den 1990er Jahren kann so in den andauernden Normalisierungsprozess eingeordnet werden und steht im Kontext einer Art „Post-Vergangenheitsbewältigungs-Mentalität“, die mit einer nach 1945 häufig als neuer „Stunde Null“

erlebten Wiedervereinigung im Jahr 1990 einsetzte und nationale und regionale Identifikationsmöglichkeiten innerhalb der neuen Bundesrepublik auslotet.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Neuauflage des Heimatdiskurses vor allem das Thema einer bestimmten Generation zu sein scheint. Viele der Autoren und Filmemacher der neuesten Heimatfilme und Heimattexte sind zwischen 1965 und 1975 geboren und gehören damit zur „Generation Golf“, die Florian Illies, selbst Jahrgang 1971, in seinem 2000 erschienenen, gleichnamigen Buch beschreibt. Diese Generation ist es, die mit den Veränderungen und Auswirkungen der Globalisierung, mit der sprunghaften Verbreitung digitaler Medien und neuer Technologien sowie mit entscheidenden politischen Umbrüchen Ende der 1980er Jahre und zu Beginn der 1990er Jahre herangewachsen und sozialisiert worden ist. Illies stellt fest, dass die Mentalität seiner Generation an die der 1950er Jahre anknüpft, während das politische und gesellschaftliche Engagement der 1968er-Generation dagegen eher von einer ablehnenden Distanz aus betrachtet wird. Auf der Suche nach den Werten der Generation Golf, so Illies, habe offenbar „[n]iemand . . . so recht bemerkt, wie nahe wir in der Entideologisierung und Entpolitisierung den Werten der skeptischen Generation der Nachkriegszeit sind“ (*Generation Golf* 185). Illies' Beobachtung wird in einem Überblick über die Ergebnisse der Shell-Jugendstudien der letzten fünfzig Jahre bestätigt. Seit Beginn der 1990er Jahre verzeichnen diese bei den 12- bis 25-jährigen Deutschen eine zunehmende Zurückgezogenheit von gesellschaftlichen und politischen Themen sowie einen Rückzug ins Private. Die Jugendlichen sind seither von Pragmatismus geprägt. Beruflicher Erfolg und Sicherheit stehen in der Wertepriorität oben, ebenso die Familie, die vorhandene Zukunftsängste und Skepsis kompensieren soll. Nachdem sich jüngere Generationen zwischen den späten 1960ern bis in die 1980er Jahre klar von traditionellen Familienmodellen abgewendet hatten, macht die Rückkehr

zur Familie als favorisierter Lebensform in den 1990er Jahren eine verstärkte Auseinandersetzung mit vorgefundenen Rollenbildern von Müttern und Vätern nötig. Die von Illies beobachtete mentale Annäherung seiner Generation an die 1950er Jahre — und damit an die Generation der Großeltern — ließe sich damit erklären, bildeten diese Jahre doch, wie wiederum die Shell Jugendstudien zeigen, bislang das letzte Jahrzehnt, in dem die Familie als ideale Lebensform praktisch unangefochtenen Status hatte. Als Nutznießer und gleichzeitig Leidtragende sehen sich dabei die Mitglieder der „Generation Golf“ im Schatten ihrer wirtschaftlich und politisch engagierten und erfolgreichen 1968er Eltern. Der Idealismus früherer Generationen — das dürfte eine der Hauptkenntnisse in Illies' Buch sein — lässt es für die Generation des Autors unnötig, wohl auch unmöglich erscheinen, eigene Ziele und Werte dagegenzusetzen. So erklärt sich vielleicht auch der Hang zur Selbstbespiegelung — „Narziß ist der größte Gott der Generation Golf“ (196) — gepaart mit einer Mischung aus Zweckoptimismus und Lethargie gegenüber der Zukunft sowie einer ausgeprägten Nostalgie für das persönlich Vergangene:

Veränderungen wird die Zukunft kaum bringen. Und deswegen kann man sich um so intensiver um die eigene, ganz persönliche Vergangenheit kümmern. Wir fahren gerne übers Wochenende zu unseren Eltern in die Provinz, wir haben dort noch immer unseren ersten Wohnsitz, . . . , und zu unseren Schulfreunden sagen wir einen ganzen Abend lang „Weißt du noch . . . ?“ Wir haben, obwohl kaum erwachsen, schon jetzt einen merkwürdigen Hang zur Retrospektive (197)

2006 veröffentlichte Illies mit *Ortsgespräch* denn auch ein Buch, in dem er ein gewisses Heimwehgefühl seiner Generation dokumentiert und gleichzeitig ein Loblied auf die deutsche Provinz anstimmt. Anhand von Beobachtungen und Analysen seines eigenen hessischen Heimatortes und seiner Familie auf dem Land stellt er die Vorzüge eines beschaulicheren, abgeschiedenen Lebens in der Provinz der Stadtheftik, der ständigen medialen Erreichbarkeit sowie Abenteuer- und Exotikurlaube an fernen Orten gegenüber, denn, so stellt er gleich zu Beginn fest: „[A]m aufregendsten ist es, zurückzureisen. Per Anhalter in die Galaxis Heimat“

(*Ortsgespräch* 9). Illies' Bild des Zurückreisens in die Heimat illustriert den nostalgischen Blick, den viele der jüngeren Heimatfilme und Heimattexte als zentrales formales und inhaltliches Merkmal gemeinsam haben. Morley und Robins nennen den „struggle for the past“ als ein zentrales Thema im Film und in der Literatur der letzten Jahre in zahlreichen europäischen Ländern. Sie weisen dabei auf das Potential der Fiktion hin, dem öffentlichen Gedächtnis Geschichte durch Geschichten neu bzw. durch die spezifische Wahl von Inhalt und Form auch „anders“ einzuschreiben, womit auch Identitätskonstruktionen in der Gegenwart direkt beeinflusst werden (461). Identität, ob auf individueller oder nationaler Basis, scheint durch das gefühlte oder tatsächliche „Wegfallen“ territorialer Bezugsgrößen verstärkt auch eine „question of memory, and memories of „home“ in particular“ zu sein (461).

In der jüngsten deutschen Literatur und im deutschen Film wird die nostalgische Perspektive vor allem durch die Wiederaufnahme und Auseinandersetzung mit formalen und inhaltlichen Traditionen repräsentiert. Stuart Taberner stellt in der zeitgenössischen deutschen Literatur eine Wiederkehr von literarischen Konventionen des Schreibens über die Provinz bzw. der Heimatliteratur fest, die in das neunzehnte Jahrhundert zurückreichen („The German Province“ 89). Der literarische Rückzug aufs Land als die zumindest tendenziell konservative(re) Reaktion auf die gegenwärtige Globalisierung bzw. auf die Industrialisierung im vorvergangenen Jahrhundert offenbart das Vorhandensein von „similar anxieties about uprootedness, disorder, cultural degeneracy, and local specificity“ um die letzten beiden Jahrhundertwenden (89). Für den deutschen Film beobachten Sabine Hake und Georg Seeßlen seit den 1990er Jahren eine Wiederkehr der Genres der Nachkriegszeit (Hake 306) und besonders die Anknüpfung an die 1950er Jahre (Hake 321; Seeßlen 25) bei einem gleichzeitigen „radikalen Bruch mit dem Vermächtnis der 1960er und 1970er Jahre“ (Hake 310). Seeßlen betrachtet diese Entwicklungen

polemisch. Er nennt Globalisierung und Neoliberalismus als Ursachen einer neuen „Sehnsucht nach wärmenden und sinngebenden Bildern“, die durch „Neo-Heimatfilme“ und „nationale Feel-Good-Movies“ wie zum Beispiel Joseph Vilsmaiers Fernsehfilm *Die Gustloff* (2008), in denen Heimat, nationale Geschichte und Familie miteinander verknüpft werden, kompensiert wird (25-27).

Innerhalb der hier betrachteten Werke werden durch formale Referenzen und durch die Entlehnung von Motiven und Figuren in der Literatur sowie durch die Auswahl der Schauspieler im Film direkte Bezüge zu einzelnen Autoren bzw. Regisseuren und den durch sie repräsentierten Traditionen erstellt. Unterschiedlich in Umfang und Gestaltung klingt dabei in den Texten der literarische Realismus Storms, Stifters und Raabes nach. Andreas Maiers Heimatsatire *Klausen* knüpft zudem an Elemente der heimatkritischen Erzählungen von Thomas Bernhard an. Während Steinbichler sich in Teilen seiner Filmgestaltung an Rainer Werner Fassbinders Werk anlehnt, kehren in Rosenmüllers Produktionen Elemente des Heimatfilms der 1950er Jahre wieder. Der nostalgische Blick als Gegenreaktion auf Auswirkungen der Globalisierung äußert sich außerdem auch durch die zeitliche Verortung einiger Werke in den 1990er Jahren (*Beste Gegend, Der Geschmack*), kurz vor der rapiden Verbreitung des Internets und von mobilen Medien als Zeichen einer globalisierten Kommunikation. In anderen Werken, die in der Gegenwart spielen, fehlen diese Medien zum Teil in auffälliger Weise (*Wer früher stirbt, Hierankl*) oder werden in ironischer Weise als Eingangsmöglichkeit negativer Einflüsse der Globalisierung dargestellt (*Klausen, Usambara*).

Die Ironie als ein weiteres zentrales Element jüngerer Texte und Filme über Heimat geht mit der Nostalgie oft Hand in Hand. Taberner nennt die ironische Aneignung von literarischen Standardformen als ein weiteres Merkmal von zeitgenössischer Heimatliteratur, wobei er im

Gebrauch der Ironie „*ex negativo*, an authentic impression of a sense of loss“ feststellt („The German Province“ 90). Die Ironie, wie sie in den hier betrachteten Werken eingesetzt wird, wenn sich dabei auch Umfang und Gestaltung zum Teil deutlich unterscheiden, kann einerseits verklärende Tendenzen unterlaufen, andererseits aber auch klarer Kritik entgegenwirken. Nicht immer lässt sich mit Sicherheit bestimmen, welche bzw. ob eine dieser beiden Deutungen intendiert ist. Charakteristisch ist gerade die Mischung von beidem. Insofern unterscheiden sich viele der jüngeren Heimatfilme und Heimattexte, zumal die hier untersuchten, deutlich von der klaren Opposition zwischen „Heimat“ und „Anti-Heimat“, wie sie als Konzepte unter Rückgriff auf das kritische Volksstück der 1920er und 1930er Jahre in den 1960er und 1970er Jahren in Literatur und Film etabliert wurden.

Gerade diese Ambivalenz der Aussageintentionen kann als Ausdruck des Umbruchs von Darstellungs- und Wahrnehmungsmustern gesehen werden, den ich als ein drittes formales und inhaltliches Kennzeichen der neueren Heimatfilme und Heimattexte im Rahmen dieser Arbeit herausgreifen möchte. Viele dieser Werke reflektieren auf der fiktionalen und/oder metafikcionalen Ebene auch eine individuelle Auseinandersetzung der Autorin oder des Regisseurs mit etablierten Traditionen und Konzepten des literarischen Schreibens und Filmmachens sowie mit Vertretern älterer Generationen von Autoren und Filmmachern, insbesondere der „Eltern-Generation“ der 68er.

In Deutschland hat sich kein anderes Filmgenre als so beständig erwiesen wie der Heimatfilm. Von einigen Filmkritikern deshalb auch als spezifisch deutsches Genre bezeichnet, reagiert er immer wieder neu auf jeweils zeitgenössische Diskurse zum Thema Heimat. Er erfüllt damit auch eine gewisse „seismographische“ Funktion für lokale, regionale und nationale Befindlichkeiten, wie Eric Rentschler im Einzelnen ausführt. Als untrennbar verbunden mit dem

Heimatfilm betrachtet er den Bergfilm der 1920er und 1930er Jahre (107). Willi Höfig nennt das Filmgenre neben dem Volksschauspiel und literarischen Heimatvorstellungen auch als dritte bedeutende Quelle für die Entwicklung des Heimatfilms (143). Höfig weist in diesem Zusammenhang auf eine besondere Wechselwirkung zwischen den Figuren der Handlung, der dargestellten Natur und dem Zuschauer hin, die entsteht,

indem das geringste Gefühl der gezeigten Person vom Rezipienten in Beziehung gesetzt wird zu den Emotionen, die die Betrachtung der — majestätischen, beunruhigenden, lieblich erheiternden — Landschaft in ihm hervorgerufen hat. Man möchte von einer Art feedback sprechen, das konstitutiv für den Rezeptionsvorgang wird. (153)

Neben den Landschaftsbildern tragen auch die audiovisuellen Elemente wie Farbgestaltung, Licht und Schatten, sowie Musik und Ton entscheidend dazu bei, Emotionen der Zuschauer im Sinne der Filmaussage zu steuern. Die Grenze zum Trivialen und zum Kitsch ist dabei oft fließend. Sigfried Kracauer sieht in eben diesem Appell ans Emotionale in Verbindung mit der Inszenierung erhabener Gebirgslandschaften in frühen Bergfilmen das ästhetische Manipulationspotential, das sich die Nazis für Propagandazwecke zu Nutze machten: „[T]he idolatry of glaciers and rocks was symptomatic of an antirationalism on which the Nazis could capitalize“ (112). Schauspielerin und Regisseurin Leni Riefenstahl sowie Kameramann Sepp Allgeier, die beide durch Bergfilme von Arnold Fanck wie zum Beispiel *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929) und *Stürme über dem Montblanc* (1930) bekannt wurden, beeinflussten später die Nazi-Filmkultur erheblich (Rentschler 107).

Heimatfilme wurden in Deutschland während des Zweiten Weltkriegs hindurch kontinuierlich produziert. Einen „Nullpunkt“ nach dem Krieg gab es nicht, im Gegenteil: Von zahlreichen Heimatfilmen während des Dritten Reichs entstanden zwischen 1947 und 1960 Remakes, die zum Teil von denselben Regisseuren produziert wurden (107). Das

Nachkriegsjahrzehnt stellt die bislang erfolgreichste Periode des deutschen Heimatfilms dar. Allein zwischen 1947-60 entstanden über dreihundert Heimatfilme, die zu der Zeit etwa zwanzig Prozent der gesamten Filmproduktion in Westdeutschland ausmachten (108), darunter zum Beispiel Hans Deppes *Schwarzwaldmädel* (1950) und *Grün ist die Heide* (1951) sowie Harald Reinls *Die Fischerin vom Bodensee* (1956). Rentschler erklärt den Erfolg des Heimatfilms in der Adenauerzeit dadurch, dass er deutschen Kinobesuchern eine Möglichkeit bot, der Nachkriegsrealität geprägt durch die Schuldlast des Holocausts und des Kriegs, durch Bilder von Gewalt, Tod und Zerstörung, durch die Anwesenheit von Obdachlosen und Vertriebenen kurzzeitig zu entfliehen (108). Von Moltke führt dagegen aus, dass in den Heimatfilmen der 1950er Jahren eine Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit nicht gänzlich ausblieb, aber sehr selektiv stattfand (97-99).

Als Gegenreaktion auf Heimatfilme vor allem dieser Nachkriegsdekade entstanden in den 1970er Jahren Werke wie zum Beispiel *Die Ehe der Maria Braun* (1979) von Rainer Werner Fassbinder, *Herz aus Glas* (1976) von Herbert Achternbusch, *Mathias Kneissl* (1970) von Reinhard Hauff und *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971) von Volker Schlöndorff. Im Oberhausener Manifest vom 28. Februar 1962 erklärten diese und andere Regisseure den „alten Film“, insbesondere das Unterhaltungskino mit „seiner ideologisch konservativen Funktion innerhalb der Nachkriegsgesellschaft“ (Hake 253), für „tot“ und riefen gleichzeitig die Geburtsstunde des „Neuen Deutschen Films“ aus. Diese Abrechnung der jüngeren Generation von Regisseuren mit dem filmischen Erbe der Bundesrepublik sowie das zunehmende Bewusstsein einer eigenen kulturellen Mission, die sich im Manifest ausdrücken, sieht Rentschler als einen der wichtigsten Einflussfaktoren für die Entstehung des Anti-Heimatfilms, zu dem die oben genannten Filmbeispiele gehören. Weiterhin entscheidend war

außerdem die Wiederentdeckung des kritischen Volksstücks von Marieluise Fleisser und Ödön von Horvath aus der Zeit der Weimarer Republik durch Fassbinder, Kroetz und Martin Sperr. Bei der Rückkehr zum Heimatgenre verfolgten die Regisseure des Neuen Deutschen Films das Ziel gesellschaftlicher Aufklärung durch die kritische Subversion eines bekannten, populären und gesellschaftlich und politisch affirmativen Genres. In ihren Filmen ist nicht die Heimat der Ort idyllischer Verheißungen, sondern die Fremde. Die Überschaubarkeit der Heimatwelt wird im Anti-Heimatfilm als bedrohliche Enge dargestellt, ebenso die im Heimatfilm der 1950er Jahre normative, patriarchalische Ordnung. Anti-Heimatfilme verstehen sich durch ein meist offen gestaltetes Ende als Aufforderung an die Zuschauer, während die Geschlossenheit der älteren Heimatfilme eine Bestätigung der bestehenden Verhältnisse suggeriert (Rentschler 103-25).

Heimatfilme, ob affirmativ oder kritisch in ihrer Intention, wurden auch nach den 1970er Jahren kontinuierlich weiterproduziert, wobei sich relativ klar abgrenzbare Strömungen wie in den 1950er bzw. 1960er und 1970er Jahren nicht mehr feststellen lassen. Herausgegriffen sei hier zum einen Edgar Reitz' Fernsehprojekt *Heimat: Eine deutsche Chronik*, das 1984 als elfteilige Serie im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde und deren Episoden jeweils von bis zu 25 Millionen Deutschen gesehen wurden (Boa und Palfreyman 171). Morley und Robins beschreiben Reitz' *Heimat*, in der Entwicklungen der deutschen Geschichte während des zwanzigsten Jahrhunderts am fiktiven Hunsrücker Provinzdorf Schabbach und seiner Bewohner reflektiert werden, als eine Art deutsche Antwort auf die amerikanische TV-Serie *Holocaust* (1978) von Marvin J. Chomsky. Zum anderen sei auch auf Regisseur Joseph Vilsmaier verwiesen, dessen Filmarbeit im Dienste der „Normalisierung“ seit den 1980er Jahren Hake und Seeblen als bedeutenden Einfluss für die Wiederkehr und Gestaltung des Heimatfilmgenres seit den 1990er Jahren betrachten (Hake 322-23; Seeblen 26).

Als Stimmungsmesser innerdeutscher Verhältnisse steht neben dem Heimatfilm die Heimatliteratur, aus der sich das Filmgenre ursprünglich entwickelt hat. Karlheinz Rossbacher nennt für die Entstehung des Heimatromans die Tradition der Idylle mit ihrem zentralen Topos des *locus amoenus*, wie er an Werken Salomon Gessners ausführt, als eine bedeutende literarische Voraussetzung (128-31). Dorfgeschichten von zum Beispiel Jeremias Gotthelf und Berthold Auerbach prägten die für Heimatfilm und Heimatliteratur gleichermaßen grundlegende Opposition zwischen dem „unverdorbenen“ Leben im Dorf und im Einklang mit der Natur einerseits und dem „künstlichen“ Stadtleben andererseits (Rossbacher 131-33; Rentschler 105). Die Darstellung der Provinz in den verschiedenen literarischen Formen des poetischen Realismus von Raabe, Storm, Keller und anderen ist ein wichtiges Vorbild, auf die die Heimatliteratur zurückgreift, auch wenn sie sich meist vom Einsatz des Humors und der Ironie sowie vom Bekenntnis der realistischen Autoren zur Bürgerlichkeit unterscheidet. Die erwähnte Heimatkunst, die um 1900 entstand, ist gerade durch ihre radikale „Bürgerlichkeitsflucht“ charakterisiert. Autoren wie Adolf Bartels, Julius Langbehn und andere suchten „ihr Heil in der Verschiebung ihres Lebensgefühls auf einen agrarisch-biologisierten Menschentyp“ (Rossbacher 137).

Seine Blütezeit erlebte das Genre des Heimatromans in der zweiten Hälfte des neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in den Werken von Peter Rosegger und Ludwig Ganghofer. Ganghofers Romane dienten auch als Vorlage zahlreicher erfolgreicher Heimatfilme, für deren Verfilmung Regisseur Peter Ostermayr das Exklusivrecht besaß, so zum Beispiel *Das Schweigen im Walde* (1937; 1955), *Gewitter im Mai* (1937) und *Schloss Hubertus* (1934; 1954). Ostermayr inszenierte in seinen Filmen die bayerischen und österreichischen Alpen als „therapeutische Topographien“ (von Moltke 36), als Läuterung, Klärung und Heilung

versprechende Orte. Während dort die Bergwelt als Ort beständigen Glücks, moralischer Unverfänglichkeit und natürlicher Schönheit sowie mit einfachen, aber moralisch integren und freundlichen Landbewohnern zu einem zeitlosen Ort mit utopischen Qualitäten stilisiert wird, werden die Talebenen als „locus of modernity“, als Orte der Vergänglichkeit, der Oberflächlichkeit und moralischer Verwirrung sowie des Verfalls kritisiert. Die Berge stellen ein Refugium inmitten der Natur dar, in welches sich bisweilen Stadtbewohner aus dem Tal oder auch Adelige zurückziehen und Lösungen für ihre Probleme oder zumindest Linderung für ihre Sorgen finden können (39). Ganghofer bzw. Ostermayr greifen bei dieser Gegenüberstellung auf bekannte Vorstellungen und Projektionen zurück. Aber erst durch ihren Erfolg bei einem Massenpublikum setzten sich konkrete Bilder mit entsprechenden Assoziationen fest. Ganghofers Romane „formulated the locational archetypes of the Heimat genre“ (37), Ostermayrs Adaptionen visualisierten und etablierten sie im Film.

Die Gegenlinie eines kritischen Provinzromans, der, wie Norbert Mecklenburg im Einzelnen darlegt, sich „gegen die literarischen oder ideologischen Muster eines ‚affirmativen‘ Provinzromans“ (102) und damit gegen die Heimatkunst einerseits, aber auch gegen verklärende Tendenzen des Heimatromans bei Ganghofer und Rosegger andererseits richtete, setzte sich in der Zeit der Weimarer Republik mit Werken von Autoren wie zum Beispiel Oskar Maria Graf durch. Eine ähnliche Entwicklung vollzog in der Zeit auch das oben bereits genannte Volksstück, das ab den 1920er Jahren von Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer, Ödön von Horvath und anderen zu sozialkritischem Theater reformiert wurde und in den 1960er und 1970er Jahren von Fassbinder, Kroetz, Sperr und anderen Autoren erneut aufgegriffen wurde, um die provinzielle Heimat in Dörfern und Kleinstädten als Brutstätte von Fremdenhass, Homophobie, Antisemitismus und Missbrauch zu entlarven. Heimat ist in der Literatur seit den 1990ern geprägt

von ostalgischen und westalgischen Aufarbeitungen des Mauerfalls und dem schwierigen Zusammenfinden im wiedervereinigten Deutschland, wie beispielsweise Jens Sparschuhs selbst betitelter, satirischer „Heimatroman“ *Der Zimmerspringbrunnen* (2007) illustriert. Indessen öffnen Zuwanderer und Nachkommen von Gastarbeitern in ihren Texten zunehmend den Weg für multikulturelle Heimatbilder, in denen wie etwa bei Emine Sevgi Özdamars *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), in Feridun Zaimoğlu *Kanak Sprak: 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft* (1995) oder in *Entfernte Verbindungen: Rassismus, Antisemitismus, Klassenunterdrückung* (1993), herausgegeben von Ika Hügel, May Ayim, Dagmar Schultz und anderen, Fragen um nationale oder regionale Heimatverortungen individuellen und multiperspektivischen Identitätskonstruktionen Raum machen.

Wenn im Folgenden vom zeitgenössischen Heimatfilm und von zeitgenössischer Heimatliteratur gesprochen wird, dann wird dieser Begriff primär deskriptiv verwendet und ist nicht als Einordnungsversuch in bestehende Genredefinitionen gemeint. Die Begriffe „Heimatfilm“ und „Heimatliteratur“ beziehen sich hier auf Filme bzw. Texte, die sich in je individueller Weise mit dem Heimatbegriff auseinandersetzen. Mit einem deskriptiven Gebrauch der Termini wird einerseits versucht, der Vielfältigkeit der Darstellungsformen, Intentionen und den teils sehr persönlich geprägten Ansätzen der Regisseure und Autoren der jüngsten Heimatwelle in Literatur und Film gerecht zu werden.⁵ Andererseits sollen durch die verallgemeinernde Verwendung der Begriffe Heimatfilm und Heimatliteratur die einzelnen Erscheinungen in ihrer Gesamtheit als Ausdruck eines größeren, aktuellen Diskurses betrachtet werden. Dort, wo Anknüpfungen, Abgrenzungen und Vergleiche zu bestehenden Traditionen

⁵ Wie zum Beispiel Hans Steinbichler und Marcus H. Rosenmüller in diversen Interviews beschreiben, ist der neue Heimatfilm vor allem Ausdruck ihrer persönlichen Heimatbilder. Vgl. hierzu zum Beispiel die Interviews mit Marcus H. Rosenmüller im Bonusmaterial der DVD's von *Beste Zeit* und *Beste Gegend* sowie das Interview mit Hans Steinbichler im Bonusmaterial der DVD von *Hierankl.*

vorgenommen werden, dienen sie dazu, Kontinuitäten bzw. Brüche der Verwendung und Darstellung des Heimatbegriffs im zeitgenössischen Kontext hervorzuheben.

Die Zusammenstellung der Werke, die in den folgenden vier Kapiteln untersucht werden, spiegelt die Aspekte und Assoziationen wider, die ich für die jüngste Heimatkonjunktur als prägend betrachte. Es handelt sich hierbei um eine Auswahl, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, jedoch einige, bislang vergleichsweise wenig erforschte Facetten der jüngsten Heimatdiskurse sowie signifikante Verbindungen zu anderen gegenwärtigen Diskursen beleuchten soll. Im Mittelpunkt der Kapitel 2 und 3, in welchen die Filme *Hierankl* von Hans Steinbichler und *Beste Gegend* von Marcus H. Rosenmüller bzw. Katharina Hagenas Roman *Der Geschmack von Apfelkernen* und Rosenmüllers *Wer früher stirbt, ist länger tot* miteinander verglichen werden, steht die Untersuchung von geschlechtlichen Konstellationen und Konnotationen des Heimatbegriffs. Der Rolle von Frauen und Müttern sowie Auseinandersetzungen mit patriarchalischen Strukturen wird hier besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Wichtige Erkenntnisse zur Bedeutung von gesellschaftlich konstruierten Rollenbildern der Geschlechter speziell für den deutschen Heimatbegriff stammen von Gisela Ecker und Peter Blickle. Beide Autoren stellen fest, dass gesellschaftlich und kulturell verankerte Rollenverständnisse der Geschlechter fast immer ein konstitutives Element von ‚Heimat‘ darstellen (Blickle 94). Dennoch werde, so beobachten beide, diesem Aspekt bei der Untersuchung von Heimatkonzepten noch immer zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. In Heimaterzählungen ist Heimat typischerweise, so Ecker, „von Frauen bevölkert, die deren Konstanz garantieren, dort arbeiten und warten, während männliche Figuren ausziehen und heimkehren, im Krieg kämpfen, sich nach der Heimat sehnen. Der Statik der einen Position steht

die Dynamik der anderen gegenüber“ („Heimat“ 12-13). „Weiblichen Figuren“, so erläutert Ecker weiter im Detail, „kommt dabei . . . die Repräsentationsfunktion zu: Sie müssen ‚Heimat‘ repräsentieren oder gar verkörpern“ („Wo alle einmal waren“ 130). Das Heimwehgefühl, das in der Literatur häufig durch allegorische Beschreibungen der vermissten Heimat als begehrenswerter und/oder mütterlich-fürsorglicher weiblicher Gestalt zum Ausdruck gebracht wird, wie Ecker anhand von Beispielen illustriert, macht Heimat selbst zu einem ödipal besetzten Begriff: „Schon seit der Jahrhundertwende verschmelzen in den Heimatphantasien Mutter und Geliebte oder Ehefrau zu einer einzigen imaginären Gestalt“ („Heimat“ 15). Eines der häufigsten Bilder, das für die (ersehnte) Heimat in der Literatur verwendet wird, ist dementsprechend der Mutterschoß. Dies ist eine Assoziation, auf die im Übrigen auch Sigmund Freud für seine Definitionen des Unheimlichen zurückgreift: „[Das weibliche Geschlechtsteil] aber ist der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweiht hat. . . . Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute“ (75).

Die konzeptuelle Verbindung zwischen ‚Heimat‘ und ‚Mutter‘ ist in der Tat so eng, dass eine nähere Untersuchung von gegenwärtigen Mutterbildern in Deutschland auch Rückschlüsse auf neuere Heimatkonzepte ermöglicht. Im Zeitraum zwischen 2005 und 2007, als Angela Merkel zur ersten Bundeskanzlerin in der Geschichte der Bundesrepublik gewählt wurde und kurz darauf die Reforminitiativen von Familienministerin Ursula von der Leyen kontroverse Diskussionen in den Medien auslösten, beherrschten rege Debatten über die Bedeutung von Familie und der Rolle von Frauen und Müttern die Öffentlichkeit. Für heftige Reaktionen in Politik und Medien sorgte vor allem die Einführung der ‚Elternzeit‘ im Jahr 2007, die nur dann voll in Anspruch genommen werden kann, wenn sie auf beide Elternteile aufgeteilt wird. Auf ähnliche Kritik stieß von der

Leyens Beschluss, die Zahl der Kinderkrippenplätze in Deutschland erheblich aufzustocken, was vor allem als Entlastung für arbeitende Mütter geplant wurde. Von der Leyens Reformbemühungen regten insgesamt eine breite öffentliche Debatte über Familienbilder und über die Rolle von Müttern in Deutschland an, die von den Nachrichten eines Rekordtiefs der Geburtenzahlen weiter angeheizt wurden.⁶

Mit dem Konzept der „Mutter“ hat es dabei im deutschen Kontext eine besondere Bewandnis, die interessante Parallelen zum Heimatbegriff aufweist. Als ethische Instanz in der Gesellschaft ist die Mutter bereits seit Jahrhunderten eine der tragenden Säulen deutscher Moralvorstellungen. Kulturwissenschaftlerin Barbara Vinken rekonstruiert in ihrer 2002 erschienenen Studie über *Die deutsche Mutter* den Weg eines Mythos, dessen Anfänge in die Zeit der Reformation zurückgehen. Damals, so die Autorin, begann „die Religion . . . , sich von einer heiligen, mit dem Jenseits beschäftigten Sache auf ethische, innerweltliche Angelegenheiten zu verlegen . . .“ (28). Nicht mehr die Nonne, „die Braut Christi, die als Geliebte des himmlischen Bräutigams Mutter im Geiste ist“, sondern Ehefrau und Mutter galten seither als „gottgefälligste weibliche Existenzform“ (29). Die Familie löste gleichzeitig das Kloster als heiligen Raum innerhalb der diesseitigen Welt ab. Die Erziehung der Kinder durch die Eltern erhob Martin

⁶ Seit 2003 weist die Bundesrepublik mit etwa 1,3 Kindern pro Frau nicht nur eine der niedrigsten Geburtenraten der nationalen Nachkriegsgeschichte auf, sondern rangiert auch im internationalen Vergleich auf den hinteren Plätzen. Gleichzeitig steigt die Lebenserwartung in Deutschland weiterhin kontinuierlich an. Während sich eine ähnliche Entwicklung in den meisten westlichen Ländern abzeichnet und Deutschland damit keineswegs einen Sonderfall darstellt, bezeugt die reiche Medienberichterstattung sowie die Welle von Sachbuchpublikationen zwischen 2005 und 2007 eine besondere Einstellung der Deutschen zum Thema. Eva Herman und Frank Schirrmacher zum Beispiel sehen in *Das Eva-Prinzip: Für eine neue Weiblichkeit* (2006) bzw. *Minimum: Vom Vergehen und Neuentstehen unserer Gemeinschaft* (2006) die konsequente Rückkehr zu patriarchalischen Familienbildern und Geschlechterrollen als Lösung für sinkende Geburtenziffern. Thea Dorn dagegen beobachtet in *Die neue F-Klasse: Wie die Zukunft von Frauen gemacht wird* (2006) das Entstehen eines neuen, pragmatischen Feminismus. Jenseits von gesellschaftlichen Geschlechterkämpfen sieht Dorn die individuellen Anstrengungen um Vereinbarung von Lebens- und Karrierewegen von Frauen und Müttern als Zukunftsmodell in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft.

Luther zum „Gottesdienst“, wobei der Vater als Haupt der Familie „die Seinen auf den Weg des Glaubens lenken sollte, während sich die Rolle der Mutter in leiblicher Speisung erschöpfte“ (29). Vinken zeigt weiterhin, wie der Tugendfetischismus des deutschen Bürgertums im neunzehnten Jahrhundert sowie der Mutterkult der Nazis jeweils die Vorstellung der Mutter als weltliche Heilsfigur übernommen und für ihre Zwecke instrumentalisiert haben. Mütter werden seit über fünfhundert Jahren immer wieder als moralisches Korrektiv einer Gesellschaft herangezogen, in der eine intakte, humane Welt aus unterschiedlichen und zeitbedingten Gründen nicht mehr garantiert werden kann. Vinken beobachtet, dass

„Mutterschaft“ nicht zum Leitmotiv gewählt [wird], weil sie der Macht der Männer trotzt. Als Grundlage der Gesellschaft, als Garant einer humaneren Welt, als Rückzugsraum frei von schädlichen Einflüssen bildet die Mutter-Kind-Beziehung ein Reservat der Menschlichkeit. . . . Paradoxe Weise kann [die Mutter] diese gesellschaftlich grundlegende Funktion nur ausfüllen, wenn sie sich aus allem Gesellschaftlichen heraushält, um ihre schönere, buntere und bessere Welt zu kultivieren. (27)

„Mutter“ wird dabei in sehr ähnlicher Weise wie „Heimat“ als Begriff emotional aufgeladen und als ein Ort der Idylle verklärt. Als Projektionsflächen von Sehnsüchten und Wünschen, von Nostalgien, Ideologien und Utopien unterliegen Orte, die als Heimat betrachtet werden, sowie Frauen, wenn sie vor allem als Mutterfiguren wahrgenommen werden, einem ähnlichen Rechtfertigungsdruck, wenn sie nicht (mehr) das halten, was von ihnen erwartet wird. Der Vergleich der weiblichen Hauptfiguren Kati und Jo aus Rosenmüllers *Beste Gegend* sowie Lene und ihrer Mutter Rosemarie aus Steinbichlers *Hierankl* im zweiten Kapitel thematisiert diesen Konflikt zwischen gesellschaftlich und kulturell verwurzelten Rollenvorstellungen und individuellen Erwartungen dieser Frauenfiguren. Es soll damit gezeigt werden, dass die jüngste Auseinandersetzung mit Heimat in der Literatur und im Film auch Ausdruck einer Neuvermessung von Rollen und Beziehungen zwischen den Geschlechtern ist, die sich auf die

dargestellten Heimatbilder auswirkt. Die Entstehung der neuesten Heimatwelle kann in diesem Zusammenhang auch als Zeichen einer (Selbst-)Reflexion über eine bzw. von einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft gewertet werden.

Im dritten Kapitel wird in Verbindung mit den geschlechtlichen Konstellationen, die dem Heimatbegriff inhärent sind, außerdem die Repräsentation von Heimat im Bild des Hauses näher betrachtet, welches ein prominentes Motiv in der jüngsten Literatur und im Film ist. Morley und Robins sowie Juliet Wigmore weisen darauf hin, dass das Motiv des Hauses im internationalen Kontext seit den politischen Umbrüchen Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre wieder vermehrt als politische Metapher in Erscheinung tritt (64). Als besonders einflussreich für die andauernden Diskussionen um europäische Identitätskonstruktionen gilt Michail Gorbatschows Formulierung eines „gemeinsamen Hauses Europa“, die er in seiner Prager Rede anlässlich des siebenzigsten Jahrestages der Russischen Revolution im Jahr 1987 geprägt hat. Morley, Robins und Wigmore sehen im Evozieren der Hausmetapher in Verbindung mit Debatten über Identität und Kultur eines in der EU vereinten Europas eine Defensivstrategie impliziert, in der sich Europas Weg zu einer „fortress identity [abzeichnet], defined against the threat of other cultures and identities“ (Morley und Robins 458). Es ist diese Assoziation des Hauses mit Abgrenzung, Macht und Entscheidungsautorität einerseits, sowie aber auch mit Einheit und Integrität andererseits, die Regierungssitze bzw. die Wohnorte von Regierenden zu etablierten Metonymien für einzelne Staaten und Länder macht. Während beispielsweise England durch den Buckingham Palace und die USA durch das Weiße Hause repräsentiert werden können, war es im Falle Deutschlands, so Martin Chalmers, lange Zeit ein Symbol der Trennung: die Berliner Mauer (93). Die häufige Verwendung des Hausmotivs vor allem in der jüngeren deutschen Literatur wie zum Beispiel in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* (2008) und Kerstin Hensels *Im Spinnhaus* (2003) könnte als

fiktionalisierte Vergangenheitsaufarbeitung beschrieben werden, die nach Zusammenhängen und Parallelen innerhalb der deutschen Vergangenheit forscht. In den im dritten Kapitel betrachteten Werken, Rosenmüllers Film *Wer früher stirbt, ist länger tot* sowie Katharina Hagenas Roman *Der Geschmack von Apfelkernen*, betreiben die Protagonisten Sebastian bzw. Iris diese Spurensuche auf familiärer Ebene. Sie setzen sich in ihren jeweiligen häuslichen Umgebungen mit dem Erbe ihrer Vergangenheit auseinander sowie damit, welche Rolle diese für ihre eigenen Identitätskonstruktionen einnehmen soll. In den magisch-realistisch gestalteten Werken wird diese Vergangenheit durch die Geister der verstorbenen Mutter bzw. Großmutter symbolisiert, die den Protagonisten in den Häusern erscheinen. In der Auseinandersetzung und Versöhnung der Protagonisten mit diesen *genii loci* findet auch eine Auseinandersetzung mit dominanten Heimatbildern des bayerisch-katholischen Provinzdorfes, in welchem der elfjährige Sebastian aufwächst, bzw. dem norddeutschen, im Moorland gelegenen kleinen Ort Bootshaven, wo Iris das Haus ihrer Großmutter erbt, statt. Das Haus, das mit einer Aufgabe verbunden ist, wird in beiden Werken zu einem Bild der jeweiligen Beheimatungsprozesse der beiden Protagonisten.

Mit der Funktion, dem potentiellen Nutzen und den Gefahren von bildlichen Darstellungen des Heimat-Begriffs beschäftigt sich das vierte Kapitel, in dem anhand von Andreas Maiers Heimatsatire *Klausen* (2002) der Zusammenhang von Heimat, Tourismus und Umweltschutz im Spannungsfeld der Globalisierung untersucht wird. Die Konzepte Heimat und Umweltschutz sind im deutschen Sprach- und Kulturraum tief verankert und haben eine enge historische Verbindung. Die kulturelle Tradition der Naturverbundenheit, die sich in Kunst und Literatur über die Entstehung des Heimatbegriffs hinaus zurückverfolgen lässt und sich auch im deutschen Film widerspiegelt, wird häufig mit einem im internationalen Vergleich besonders ausgeprägten Umweltbewusstsein in Deutschland (Goodbody, *Nature, Technology* 4-5) in

Zusammenhang gebracht. Die besondere Verbindung von Umweltschutz und Heimat sieht Rachel Palfreyman als Konsequenz der Verwurzeltheit mit einem bestimmten Ort, die im deutschen Heimatbegriff impliziert ist. Schutz und Pflege des Heimortes und seiner Natur sind demnach nötig zur Sicherung der eigenen Lebensgrundlage. Dieser existenzielle Anspruch auf einen Lebensort bzw. „Lebensraum“ ist jedoch auch der Ausgangspunkt der expansionistischen Politik, die sich in Deutschland nach der Reichsgründung 1871 und im Zuge imperialistischer Bestrebungen formiert hatte und später zu einem Schlüsselbegriff nationalsozialistischer Großmachtrhetorik wurde (172-73).

Die Tatsache, dass Deutschland im europäischen Vergleich relativ wenige Kolonien, die Siedlungsraum und Rohstoffe garantieren sollten, und diese nur für kurze Zeit besaß, sowie vor allem die rapide Industrialisierung und Verstädterung Deutschlands in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sind zwei Entwicklungen, die mit der Entstehung der Heimatbewegung Ende des neunzehnten Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden. Die einzelnen Gruppierungen der Heimatbewegung waren in ihren jeweiligen politischen Ausrichtungen und Zielen zunächst sehr heterogen. Sie umfassten Gruppen, die sich dem „Heimatschutz“ verschrieben und sich zum Beispiel für die Erforschung und Erhaltung örtlicher Geschichte und Brauchtums sowie für die geographische Erschließung und Erstellung von touristischen Publikationen einsetzten (Boa und Palfreyman 2). Auch die Heimatkunst entstand in diesem Umfeld. Nach 1945 wurde deutsche Naturverbundenheit, oder zumindest die Formen, die sie nach 1890 annahm, weithin als ein Wegbereiter des Nationalsozialismus interpretiert (Boa und Palfreyman 21).⁷

⁷ Nicht nur aus diesem Grund begegnen heute deutsche Wissenschaftler Forschungsansätzen und Forschungsgegenständen, die sich mit der Rolle und Bedeutung von „Natur“ innerhalb deutscher Literatur und Kultur auseinandersetzen, nicht selten mit einer gewissen Skepsis, während ökologisch orientierte bzw.

In die Zeit der Entstehung von Heimatbewegungen fällt auch Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle* — *Ein Sommerferienheft* aus dem Jahr 1884, welches Stefan Hofer in seiner Dissertationsschrift über die *Ökologie der Literatur* (2007) als den „ersten ‚ökologischen Roman‘ der deutschsprachigen Literatur“ bezeichnet (21). *Pfisters Mühle* handelt von den Folgen, die die historisch belegte Verschmutzung eines Baches durch eine Zuckerfabrik auf ein Ausflugslokal bei Braunschweig hat. Augustinus P. Dierick ordnet Raabe zusammen mit Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf als Vertreter des poetischen Realismus einer „traditional *Heimat* literature“ zu, in der Heimat unter anderem mit verschiedenen Konnotationen von „naturalness“ gleichgesetzt wird (158). Explizit als „Natliteratur“ bezeichnet Hofer Teile des Werkes eines weiteren bedeutenden Vertreters des poetischen Realismus, Adalbert Stifter (39). Stifters Erzählband *Bunte Steine* (1853)⁸ betrachtet Goodbody als eine eigenständige Quelle neben sechs weiteren literarischen Traditionen, aus denen sich die ökologisch orientierte Gegenwartsliteratur heute speist (*Einleitung* 33).⁹ Zu den wichtigsten thematischen Gegenständen der ökologischen Literatur jedoch rechnet Goodbody über alle Epochen und literarische Traditionen hinweg die

ökokritische Theorien vor allem in der angloamerikanischen Auslandsgermanistik stärker etabliert sind (Goodbody, *Nature, Technology* 20).

⁸ Stifter stellt in der Vorrede zu *Bunte Steine* eine Parallele zwischen Phänomenen der Natur sowie menschlichen und gesellschaftlichen Erscheinungen her. In der aufmerksamen Beobachtung und Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten in der Natur als Schöpfung Gottes sieht er eine Möglichkeit zur Erkenntnis und Entwicklung des Individuums sowie der Gesellschaft hin zum Guten. Die Naturbeobachtung als Möglichkeit persönlicher und sozialer Entwicklung illustrierte Stifter in den einzelnen Erzählungen in *Bunte Steine* und baute sie in seinem Roman *Der Nachsommer* (1857) zu Bildern einer Utopie aus.

⁹ Dazu gehören zum einen die pastorale Tradition, die sich in die Renaissance zurückverfolgen lässt, und das romantische Naturgefühl, die beide in Goethes Werk Eingang gefunden haben, welches heute einer der wichtigsten Forschungsgegenstände der ökologisch orientierten Literaturwissenschaft gelten kann. Als weitere literarische Traditionen erwähnt Goodbody zum anderen die realistische Gesellschaftskritik in Sozial- und Zeitromanen des neunzehnten Jahrhunderts, die Technikkritik im zwanzigsten Jahrhundert, die sich teilweise mit der apokalyptischen Tradition überschneidet und in Werken unter anderem von Bertolt Brecht, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Helga Königsdorf und Christa Wolf thematisiert wird, sowie nicht zuletzt die Literatur von Frauen, die über Natur schreiben (*Einleitung* 33-34).

„geographisch ortbare (Regional-)Literatur“ (31), die zu einem Großteil aus Heimatliteratur besteht.

Als eine besondere Form der Regionalliteratur kann die Literatur der DDR betrachtet werden, in der es eine vergleichsweise stark ausgeprägte Tradition von Natur- und Umweltthemen gibt. Jacquie Hope führt dies auf die Funktion der ökologisch orientierten Literatur als *Ersatzöffentlichkeit* in der DDR zurück, in der politisch kontroverse Gedanken im Mantel ökologischer Kritik zum Ausdruck gebracht werden konnten (158). Dies geschah jedoch vermehrt erst unter der kulturellen Liberalisierung unter Erich Honecker ab den 1970er Jahren, nachdem zuvor im Zuge sozialistischer Propaganda in der Literatur die Vorzüge der Industrialisierung und der industriell nutzbar gemachten Natur gefeiert wurden. Zu bedeutenden jüngeren Werken der DDR-Literatur, die sich kritisch mit der regionalen, industriellen Umweltverschmutzung auseinandersetzen, gehören unter anderem Monika Marons *Flugasche* (1981), Irmtraud Morgners *Amanda: Ein Hexenroman* (1983) und Christa Wolfs *Störfall* (1987).

Auch in der Bundesrepublik gewannen Umweltthemen ab den 1970er Jahren vermehrt an Bedeutung, und auch dort wurden sie vornehmlich auf regionaler Basis diskutiert. Heimat erlebte in diesem Umfeld als Begriff eine Renaissance, wurde jedoch, wie *Der Spiegel* in einem Artikel aus dem Jahr 1979 feststellte, als Konzept erneuert und stand nunmehr „unter grüner Flagge“. Wer sich in den 1970er Jahren zur neuen Heimat bekannte, tat dies, so das Magazin, aus „oppositionellem Geist“ (134). Die in diesem Umfeld neu gegründeten Umweltschutzbewegungen und Bürgerinitiativen hatten neben dem Umweltschutz auch eine Reformierung des konservativen, gesellschaftlich Etablierten zum Ziel. Goodbody sieht die Entstehung dieser neuen Bewegungen und insbesondere des neuen Interesses für die Umwelt insgesamt als eine Reaktion auf vergleichbare Entwicklungen weltweit und weniger als eine

Initiative aus den eigenen westdeutschen Reihen (*Nature, Technology* 17). In dieser internationalen Vernetzung unterschied sich das westdeutsche Umweltbewusstsein wesentlich vom ostdeutschen.

Die Gründung der Umweltschutzbewegungen und Bürgerinitiativen in der Bundesrepublik sind von einem modernisierungskritischen Ansatz geprägt, den sie grundsätzlich mit der Heimatbewegung zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts gemeinsam haben. Ein entscheidender Unterschied liegt allerdings in der Verschiebung des Fokus vom Heimatschutz auf den Umweltschutz: Während Teile der Heimatbewegung den Schutz der Natur zugunsten einer als gefährdet empfundenen Heimat propagierten, nutzte die politische Linke in den 1970er Jahren den erneuerten Heimatbegriff als Schlagwort im Einsatz gegen die neue Bedrohung der Umweltverschmutzung. Heimat war nunmehr eine Aufforderung, aktiv zu werden, sich für den Schutz der Natur und für das Wohl der örtlichen Gemeinschaft zu engagieren „und soll[te] nicht mehr das sein, was man — passiv — durch Sozialisation erfahren hat; das ‚emanzipatorische‘ Heimat-Konzept [der 1970er Jahre] setzt[e] vielmehr auf eine aktive Gestaltung der jeweiligen Um-, Nah- oder Lebenswelt“, wie Gebhard, Geisler und Schröter zusammenfassen (43). Einflussreiche, ökologisch kritische westdeutsche Werke aus den 1970er und frühen 1980er Jahren sind zum Beispiel das kritische Volksstück *Das Nest* (1975) von Franz Xaver Kroetz, *Moos* (1984) von Klaus Modick und *Die Rättin* (1986) von Günter Grass.

Mit der Gründung der Grünen-Partei 1980 wurde der Schutz der Umwelt schließlich zum ersten Mal in der deutschen Geschichte mit traditionell linksgerichteten politischen Zielen vereint (*Goodbody, Nature, Technology* 17). Dennoch wurde das ökologische Projekt der Grünen in der Anfangszeit von der politischen Linken und selbst aus den eigenen Reihen noch von deutlichen Misstrauensbekundungen begleitet, die an die politische Vergangenheit erinnerten, wie Thomas

Rohkrämer im Einzelnen ausführt: „. . . left-wing observers frequently suspected the reemergence of a typically German romantic irrationalism. . . . Even some Greens started to search self-critically for ‚eco-fascist‘ tendencies in their own movement“ (47).¹⁰

Es ist jedoch vor allem das ab Ende der 1960er Jahre wachsende Umweltbewusstsein in Deutschland, das auch zu einer zumindest teilweisen Rehabilitierung des Heimatbegriffs in den 1980er Jahren beigetragen hat. Eine wichtige Rolle in der Deutung von Heimat als schützenswerter ökologischer Lebensgrundlage und gleichzeitig als Ort, der sozialer Verantwortung bedarf, spielte dabei wiederum Reitz' *Heimat* (Palfreyman 182-84; Boa und Palfreyman 171). Reitz' Familiensaga zeigt verschiedene positive und negative Auswirkungen und Veränderungen auf, die der Einzug moderner Technik auf das fiktive Hunsrücker Provinzdorf Schabbach und auf seine Bewohner im Zeitraum von 1919 bis 1982 hat. *Heimat* enthüllt einerseits das utopische Potential neuer Technologien. Andererseits weist es aber auch auf deren massiven und mit Risiken verbundenen Einfluss sowohl auf die Umwelt als auch auf soziale Gemeinschaften hin, indem die Entwicklung moderner Technik, insbesondere der Kommunikationstechnik, immer wieder mit deren ursprünglich militärischen Zwecken in Verbindung gebracht wird. Daneben enthält *Heimat* auch eine Kritik an kommerzieller Ausbeutung ländlicher Regionen durch die Tourismus- und Kulturindustrie (Palfreyman 182-83).

Heimaterzählungen wie vor allem die Hochlandromane von Ludwig Ganghofer waren es allerdings auch, die zu einem Anstieg des Tourismus vor allem in den Alpen seit dem späten neunzehnten Jahrhundert maßgeblich erst beitrugen und somit an der Verantwortung für daraus resultierende ökologische Bedrohungen und Auswirkungen auf örtliche soziale Strukturen

¹⁰ Palfreyman legt dar, wie auch Werner Herzog als Vertreter des sozialkritischen Neuen Deutschen Films in seinen Werken bis heute ein Naturbild präsentiert, das als politisch ambivalent zu bewerten ist (179-82).

teilhaben. Das Dilemma, das für eine Region aus ihrer finanziell oft überlebenswichtigen, touristischen Erschließung einerseits und der Notwendigkeit ihrer ökologischen Erhaltung andererseits (nicht zuletzt auch deshalb, um sie für Touristen attraktiv zu erhalten) entsteht, bildet die zentrale Konfliktkonstellation in Andreas Maiers *Klausen*. Die Autobahnbrücke, die das Tal des Südtiroler Touristenortes überbrückt, wegen der hohen Lärm- und Umweltbelastung durch den zunehmenden touristischen und industriellen Transitverkehr aber die Klausner in gegnerische Lage spaltet, versinnbildlicht das Spannungsfeld der Globalisierung, in welchem die Auflösung, Verschiebung oder „Durchkreuzung“ von Grenzen und Gebieten durch verschiedene Reaktionen der Abgrenzung eines „Eigenen“ von einem „Anderen“ oder „Fremden“ kompensiert wird.

Das fünfte und letzte Kapitel untersucht und vertieft anhand eines Vergleiches von Christof Hamanns *Usambara* und Steinbichlers *Winterreise* die Darstellung, Wahrnehmung und Funktion der „Fremde“ für den Heimatbegriff im Zeitalter der Globalisierung, indem Zusammenhänge und Überschneidungen zwischen der jüngsten Heimatdiskurse und der etwa gleichzeitig auftretenden „Afrikakonjunktur“ in der deutsch(sprachig)en Literatur und im Film erforscht werden. In diesem Kapitel werden außerdem die Auseinandersetzungen mit patriarchalischen Strukturen als ein Auslöser der jüngsten Heimatkonjunktur anhand eines Vergleiches der Protagonisten Fritz Binder und Franz Brenninger aus der Perspektive von männlichen bzw. Vaterfiguren ergänzend zu den Kapiteln 2 und 3 weiter vertieft.

Parallel zur „Heimatwelle“ erlebte in den Jahren um die Jahrtausendwende der afrikanische Kontinent eine Konjunktur in der deutschsprachigen Literatur sowie im deutschen Film und Fernsehen. Neben Reiseliteratur und Erlebnisberichten deutschsprachiger Afrika-Reisender, Publikationen zu historischen und politischen Entwicklungen und Reportagensammlungen lässt sich vor allem eine steigende Anzahl von Romanen verzeichnen,

die häufig auf autobiographischer Grundlage individuelle Erfahrungen in Afrika und mit Afrikanern beschreiben, die die Geschichte der Beziehungen zwischen Deutschland¹¹ bzw. Europa und Afrika untersuchen, oder diese beiden Themen miteinander verbinden (Göttsche 161). Während ein Teil dieser Afrikaromane an Traditionen exotistischer Unterhaltungsliteratur anschließt,¹² geht es vielen Autorinnen und Autoren in ihren Werken darum, deutsche bzw. europäische Afrikadiskurse aus einer postkolonialen Perspektive kritisch zu beleuchten, wenngleich dabei eine völlige Ablösung von älteren (exotistischen) Darstellungsmustern nicht bzw. nicht durchgehend gelingt.¹³ Neben spezifischen Bestrebungen, zur Aufarbeitung der vergessenen deutschen Kolonialgeschichte beizutragen,¹⁴ knüpft die letztgenannte Gruppe von Afrikaromanen an Absichten der MigrantInnenliteratur an, Deutschlands „Zugehörigkeit zu der veränderten postkolonialen Welt nicht nur politisch-ökonomischer Globalisierung, sondern auch globaler Migration und neuer interkultureller Interferenzen anzuerkennen“ (162). Der zunehmenden Anzahl von Publikationen deutschsprachiger Afrikaromane entspricht eine wachsende Zahl von Werken, in welchen Autorinnen und Autoren mit afrikanischem Hintergrund

¹¹ Da in diesem Kapitel nicht weiter darauf eingegangen wird, sei an dieser Stelle auf die zahlreichen deutschsprachigen Afrikaromane von Schweizer Autorinnen und Autoren verwiesen, die in den Jahren um die Jahrtausendwende erschienen sind. Auf dem deutschen Buchmarkt besonders erfolgreich ist Corinne Hofmanns autobiographische, exotistisch geprägte Romanreihe *Die weiße Massai* (2000; wurde 2006 unter demselben Titel von Regisseurin Hermine Huntgeburth verfilmt), *Zurück aus Afrika* (2004) und *Wiedersehen in Barsaloi* (2007). Auf große Aufmerksamkeit bei Literaturkritik und Lesern stießen Werke wie Urs Widmers *Im Kongo* (1998) und Lukas Bärfuss' *Hundert Tage* (2008), in welchen nach Mustern des postkolonial geprägten, „kritischen Exotismus“ (Göttsche) „Afrika“ (hier Kongo bzw. Ruanda) als Projektions- und Spiegelbild der kritischen Auseinandersetzung mit der Schweizer Heimat der Protagonisten (und Autoren) dient. In der gleichzeitigen ironischen Durchbrechung bzw. inhaltlichen Ausstellung der Spiegelungs- und Projektionsstrategie werden bei Widmer grundlegende Mechanismen des Exotismus dekonstruiert.

¹² Zum Beispiel Illona Maria Hilliges' *Die weiße Hexe: Meine Abenteuer in Afrika* (2000).

¹³ So zum Beispiel in Hans Christoph Buchs *Kain und Abel in Afrika* (2001).

¹⁴ Vgl. zum Beispiel Alex Capus' *Munzinger Pascha* (1997) und *Eine Frage der Zeit* (2007), Jens Johannes Kramers *Die Stadt unter den Steinen* (2000).

ihre Erfahrungen in Deutschland verarbeiten,¹⁵ sowie von deutschen Übersetzungen afrikanischer Literatur bzw. deutschsprachiger Literatur aus Afrika.¹⁶

In Film und Fernsehen überwiegt in den Jahren um die Jahrtausendwende der exotistisch geprägte Afrikafilm, in welchem deutschsprachige (und europäische) Protagonistinnen und Protagonisten meist familiäre Konflikte oder Beziehungskonflikte vor einer spektakulär in Szene gesetzten afrikanischen Naturkulisse austragen.¹⁷ Afrikanerinnen und Afrikaner spielen in den aus der Sicht der Europäerinnen und Europäer geschilderten Handlungen vergleichsweise marginale Rollen. Dies ist selbst in den jüngsten Fernsehfilmen der Fall, in welchen vermehrt die deutsche koloniale Vergangenheit zwar den zeitlichen und örtlichen Rahmen bildet, aber weiter kaum thematisiert wird (vgl. Neuser).

Die Heterogenität der Darstellungsformen, die sich zwischen exotistisch-eskapistisch geprägter Reproduktion bzw. Bestätigung tradierter Afrikabilder sowie der (postkolonialen) Kritik des Gezeigten bewegen und bezeichnenderweise häufig ineinander verschränkt auftreten, hat die „Afrikakonjunktur“ in Literatur und Film um die Jahrtausendwende mit den jüngsten Heimatdiskursen gemeinsam. Auch dort treten affirmative und subversive Gestaltungen bekannter Heimattopoi innerhalb des Diskurses sowie auch innerhalb einzelner Werke

¹⁵ Zum Beispiel Hans Jürgen Massaquoi *Neger, Neger, Schornsteinfeger: Meine Kindheit in Deutschland* (1999), *Die Farbe meines Gesichts* von Miriam Kwalanda und Birgit Theresia Koch (2000), Chima Ojis *Unter die Deutschen gefallen: Erfahrungen eines Afrikaners* (1999) sowie Noah Sows *Deutschland Schwarz Weiß: Der alltägliche Rassismus* (2008).

¹⁶ Eine umfangreiche Übersicht afrikanischer Literatur in deutscher Übersetzung bzw. deutscher Originalsprache bietet: <<http://www.annas-afrikanische-autoren.de/autoren/hoffmann/die-erstgeborenenen.html>>, 22. Juli 2009.

¹⁷ Dazu zählen zum Beispiel Filme wie Carlo Rolas *Afrika, mon Amour* und Bernd Reufels' *Momella: Eine Farm in Afrika* sowie Thomas Jacobs *Mein Traum von Afrika*, die alle im Jahr 2007 in den öffentlich-rechtlichen Sendern ZDF bzw. ARD ausgestrahlt wurden. Im deutschsprachigen Kino sind vor allem Caroline Links Oscar-prämierte Romanadaption *Nirgendwo in Afrika* (2002) und Hermine Huntgeburths *Die weiße Massai* (2005) zu nennen.

nebeneinander oder miteinander vermischt auf. In beiden Fällen verweist diese Heterogenität durch die Mischung von alten und neuen Darstellungsformen auch auf einen Umbruch von Repräsentations- und Wahrnehmungsmustern, wie sie in Film und Literatur innerhalb der gegenwärtigen Globalisierungsdiskurse als Thema wahrgenommen und implizit oder explizit problematisiert wird. Mit der Auflösung bzw. Neugestaltung von räumlichen Grenzen sowie mit einer daraus resultierenden globalen, kulturellen Angleichung, die als Konsequenzen der Globalisierung wahrgenommen werden, werden auch Konzepte des „Eigenen“ und „Anderen“ bzw. „Fremden“ oder „Exotischen“, des „Hier“ und „Dort“, die für die Konstruktion von Heimat- und Afrikabildern zentral sind, in Frage gestellt bzw. neu diskutiert (Forsdick 19). Dies wirkt sich explizit auch auf die dichotomischen Strukturen dieser Konzepte, die im deutsch(sprachig)en Kontext sowohl in der jeweiligen Begriffs- als auch Rezeptionsgeschichte stark etabliert sind, aus und erklärt zumindest teilweise vorhandene Mischungen und Überschneidungen von Heimat- und Anti-Heimat-Elementen und -Diskursen sowie von exotistischen Elementen und deren (post-kolonialer) Kritik, welche zugrundeliegende Dichotomien unterlaufen. Umgekehrt ist auch die fortgesetzte und nostalgisch geprägte Bestätigung und Reproduktion bestehender Darstellungsmuster, Genrekonventionen und Motive in Literatur und Film als Reaktion auf Umbrüche in Darstellungs- und Wahrnehmungsmustern festzustellen.

Neu sind solche und vergleichbare Entwicklungen als Reaktion auf Vorgänge kultureller Hybridisierung und Nivellierung im Zusammenhang mit der Ankunft moderner Errungenschaften im Allgemeinen und verschiedenen Globalisierungswellen im Besonderen nicht. Sie spiegeln Zivilisationsängste wider, die schon im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert präsent waren und mit der Wahrnehmung neuer Modernisierungsschübe periodisch wiederkehren, wie Chris Bongie ausführt (4). Der italienische Filmregisseur und Publizist Pier Paolo Pasolini

beispielsweise wertete im Jahr 1969 das gefühlte Verschwinden und Aufgehen eines „Anderswo“ in einem globalen „Hier“ als Versiegen einer potentiellen Quelle von Erzählstoff:

One can now say that there no longer exists an *elsewhere* (or that it is on the point of completely disappearing). . . . One can no longer go ‚toward the Horizon‘ as if it were a matter of an adventure: that is, of the conquest of an *elsewhere*. The mystery of an *elsewhere* has fallen away, and with it the imaginary confrontation with one’s own values. . . . We are all here (zitiert in Bongie 3).

Bongie führt unter Bezugnahme auf Pasolini weiter aus, dass diese Erfahrung des Verlusts „of an ‚elsewhere‘ and of those who might formerly have inhabited this alternative space“ tatsächlich nur von einer kulturellen Elite erlebt wird, die aktiv an den Bedingungen und Veränderungen einer globalisierten Welt teilhat (3). Für sie bedeutet der Fortbestand von „Horizonten“ für die Mehrheit, zu der sie nicht (mehr) gehören, eine „Quelle von Nostalgie“, welche auch in den zeitgenössischen Filmen und Texten über Afrika sowie über Heimat zu erkennen ist (4).

Jochen K. Schütze spricht in einem anderen, aber verwandten Kontext von einem „Denkmal“, das heute Flüchtlingen von Kriegen und Katastrophen durch eine nie zuvor dagewesene Aufmerksamkeit in Form von prompt organisierten, privaten und öffentlichen Spendenaktionen oder Besuchen von Politikern in Flüchtlingslagern und durch den Einsatz von Prominenten gesetzt wird: „Es handelt sich hier um Strategien der Verwandlung einer unbeherrschten Andersheit in eine willkommene“ — willkommen deshalb, weil die mit der Flucht verbundene Fremdheit, so Schütze, in der globalisierten Welt rar geworden ist, und mit ihrer „Widersetzlichkeit“, ohne die „auch das Eigene Profil verliert und hinter den Spiegel zurückfällt“ (41; 43). Schützes Plädoyer für die Erhaltung einer „Andersheit“ „als Voraussetzung zur Selbsterhaltung“ (45) weist Parallelen zu Victor Segalens (1878-1919) posthum erschienenem *Essai sur l’Exotisme: Une Esthétique du Divers* (1983) auf. Darin untersucht der Schriftsteller und Ethnologe Möglichkeiten und Grenzen des Exotismus als Ausdruck und gleichzeitig Mittel

zur Bewahrung von kultureller Vielfalt, wenn der (westliche) Reisende gleichzeitig das Andere erfährt und selbst als „Anderer“ erfahren wird. Diese Reziprozität des Blicks, die Segalen in seinem Begriff des Exotismus integriert, unterscheidet seine Texte von denen seiner pro-imperialistischen Zeitgenossen (Forsdick 18). Jedoch werden Segalen für sein Konzept des Exotismus auch Nostalgie und Konservatismus vorgeworfen, welche in seinen literarischen Werken *Les Immémoriaux* (1907) und *Le Fils du Ciel* (1975 posthum erschienen) zu Tage treten. Im präkolonialen Tahiti bzw. im prärevolutionären China spielend, sind die beiden Romane, so Forsdick, geprägt von „yearning for an intact otherness, the impossibility of whose existence these texts simultaneously rehearse“ (18).

Das Bedürfnis nach „Andersheit“, nach dem „Anderen“ und einem „Anderswo“ liegt der Nostalgie zu Grunde, welche, wenn auch mit unterschiedlichen Ausführungen und Intentionen, in und durch die Texte von Segalen, Schütze und Pasolini als Reaktion auf Globalisierungserscheinungen zu unterschiedlichen Zeiten thematisiert wird. Diese Nostalgie, so lassen alle drei Zeitdokumente erkennen, steht im Dienste einer Suche und Formulierung nach einer eigenen Identität, der mit dem befürchteten Verlust des Fremden die Möglichkeit zur Spiegelung und damit zur Abgrenzung des Eigenen genommen würde. Vor diesem Hintergrund ließen sich die zahlreichen Berührungspunkte zwischen der „Afrikakonjunktur“ und der „Heimatkonjunktur“ erklären, wie sie sich heute innerhalb von zeitgenössischen Texten und Filmen manifestieren und in diesem Kapitel anhand von Hamanns *Usambara* und Steinbichlers *Winterreise* dargestellt werden. Diese Überschneidungen weisen außerdem auf eine historisch enge Verbindung zwischen deutschen Afrika- und Heimatbildern hin, die auf die Zeit der deutschen Reichsgründung 1871 zurückreicht — auf eine Epoche also, in welcher sich der erste

deutsche Nationalstaat und Vorstellungen und Konzepte einer deutschen Nationalität bzw. Identität formierten.

Zum Fortbestand und der erneuten Reproduktion dieses Bildinventars trägt die in Deutschland bislang ausgebliebene umfassende Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit bei. Ebenso spielt dabei die teils aus diesem Versäumnis zu erklärende, vergleichsweise gering erforschte und aufgearbeitete imaginierte „Wiederauferstehung“ bzw. imaginierte Fortsetzung der Kolonialmacht Deutschland in Afrikafilmen und Afrikatexten während des Dritten Reichs wohl eine nicht unerhebliche Rolle. Die fehlende umfassende Auseinandersetzung mit der Kolonialzeit hängt einerseits mit den Bemühungen um die NS-Vergangenheitsbewältigung zusammen, die die historischen Auseinandersetzungen um die Rolle Deutschlands im zwanzigsten Jahrhundert dominiert hat. Der selbstzentrierte „national autism“, den Marie-Hélène Gutberlet bei der deutschen Vergangenheitsbewältigung feststellt, machte Afrika auch in den gesellschaftskritischen 1960er Jahren zu einem Randthema in Film und Literatur (244). Ins Blickfeld rückten in dieser Dekade, wie bereits erwähnt, stattdessen der U.S.-Imperialismus sowie die revolutionären Kämpfe in Lateinamerika und in der Karibik (Friedrichsmayer, Lennox, Zantop 25). Andererseits trug auch die Tatsache, dass die Dekolonisierung der deutschen Schutzgebiete in Afrika im Gegensatz etwa zu Frankreich und Großbritannien nicht aufgrund von Befreiungskämpfen der Kolonisierten erreicht wurde, zum Ausbleiben einer kolonialkritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte bei: „Colonialism and decolonisation were, it seemed, problems *others* faced, whereas Germans could, once again, occupy the position of moral arbiters and theoreticians of world history that they had designated for themselves in the eighteenth and nineteenth centuries“ (25). So lässt sich deshalb vermuten, dass auch die nach der Wende in Film und Literatur zu beobachtende Abkehr von Themen, Darstellungsweisen und

Positionen der 1968er-Generation, die sich um die Vergangenheitsbewältigung zentrieren, nicht nur zur Entstehung der jüngsten Heimatkonjunktur um die Jahrtausendwende, sondern auch zur verstärkten Hinwendung „zurück“ zu historisch begründeten Verbindungen zwischen Deutschland und Afrika beiträgt.

Kapitel 2

Zwischen Stillstand und Bewegung: Die Rolle der Frau in Hans Steinbichlers *Hierankl* und Marcus H. Rosenmüllers *Beste Gegend*

Marcus Hausham Rosenmüller gehört mit Hans Steinbichler zur neuesten Generation von deutschen Filmemachern, die sich mit dem Thema Heimat auseinandersetzt. Rosenmüller, der mit *Wer früher stirbt, ist länger tot* im Jahr 2006 sein Filmdebüt feierte, dürfte, gemessen an der Anzahl seiner Filmproduktionen und deren Zuschauerzahlen, als derzeit erfolgreichster deutscher Heimatfilmregisseur der neueren Generation gelten.¹⁸ In seinen Heimatfilmen zeichnet Rosenmüller, der aus Verbundenheit zu seiner bayerischen Herkunft den Namen seines Heimatortes als zweiten Vornamen angenommen hat, ein Bild von Bayern als zünftigen, katholischen Provinzstaat, in dem lokale Bräuche, Überlieferungen und der Dialekt den Alltag aller Generationen prägen. Auch wenn seine Filme die größten Erfolge innerhalb Bayerns verzeichnen, erhielt sein Debütfilm, der in Kapitel 3 untersucht wird, mit der Verleihung des Deutschen Filmpreises in vier Kategorien im Jahr 2007 auch deutschlandweite Aufmerksamkeit.

Heimat ist in Rosenmüllers Filmen ein Ort, den seine Protagonistinnen und Protagonisten trotz teils massiver Konflikte mit ihrer jeweiligen Umgebung nur ungern verlassen.

Reisemöglichkeiten, die sich den Protagonistinnen und Protagonisten immer wieder bieten,

¹⁸ Marcus H. Rosenmüllers *Wer früher stirbt, ist länger tot* wurde bis Ende 2008 von knapp 1.794.000 Kinozuschauern gesehen. Seit seinem Filmdebüt 2006 hat Rosenmüller fünf weitere Kinofilme fertiggestellt, die es zwar auf die Jahreshitlisten der deutscher Filme geschafft haben, allerdings bei weitem nicht an die Besucherzahlen von *Wer früher stirbt, ist länger tot* anschließen können: 2007: *Beste Zeit; Schwere Jungs*; 2008: *Räuber Kneissl; Beste Gegend*; 2009: *Die Perlmutterfarbe*. Quelle: *Filmhitlisten*. FFA Filmförderungsanstalt. 5. März 2009 <www.ffa.de>.

werden entweder kurz entschlossen nicht angetreten (*Beste Zeit*, 2007), auf unbekannte Zeit verzögert (*Beste Gegend*)¹⁹ oder von Freunden, die sich bereits im Ausland befinden, als nicht lohnenswert abgelehnt, wie es in Rosenmüllers Version des legendären und mehrfach verfilmten Lebens des 1902 in Augsburg hingerichteten Räubers *Räuber Kneißls* (2008) der Fall ist.²⁰

Rosenmüllers insgesamt affirmative Heimatporträts der bayerischen Provinz spielen in verschiedenen Aspekten der Figuren- und Konfliktgestaltung sowie der filmischen Inszenierung an den Heimatfilm der 1950er Jahre an, wie unten im Detail noch ausgeführt wird. Der Heimatverklärung, die besonders mit dem Filmgenre der Nachkriegsdekade verbunden wird, wirkt dabei jedoch in Rosenmüllers Filmen die gezielte Platzierung von Selbstironie entgegen. Heimat(film)klischees werden auf diese Weise mit Humor und ohne Anklage als solche entlarvt und entkräftet. Allerdings kommt dabei die Ironie als Form kritischer Selbstreflexion sehr selektiv zum Zug. Die eingangs diskutierte Aufteilung der Geschlechter innerhalb vieler Heimatdiskurse bleibt dabei bemerkenswerterweise ausgespart, wie in diesem Kapitel anhand von *Beste Gegend* aufgezeigt werden soll.

Sowohl Steinbichler als auch Rosenmüller bekommen vom Bayerischen Fernsehen — „dem entscheidenden öffentlich-rechtlichen Medium in Bayern“ mit monopolartiger Stellung bei der Produktion und Auswertung von (bayerischen) Filmen — als Ko-Produzenten einiger ihrer Filme die Unterstützung, die zumindest für den Erfolg in der bayerischen (Kino-)Filmszene nötig zu sein scheint, wie Andreas Riemann im Einzelnen ausführt (11). Das Casting in Rosenmüllers Filmen bezweckt darüberhinaus auch eine gezielte Bindung an und Bildung von (vorwiegend

¹⁹ Das geplante Erscheinungsdatum für den dritten Teil der *Beste*-Trilogie, *Beste Chance*, ist Ende 2009.

²⁰ Während Kneißl bei Rosenmüller im Brief eines nach Amerika ausgewanderten Freundes die Bestätigung bekommt, dass er trotz seiner Kämpfe mit den Obrigkeiten in Bayern doch am besten aufgehoben sei, war es in der Anti-Heimatfilm-Version von Reinhard Hauff zu Beginn der 1970er Jahre umgekehrt nur Amerika, das für Kneißl Hoffnung auf ein besseres Leben versprach.

bayerischen) Zuschauergruppen, die mit dem Programm des Bayerischen Fernsehens vertraut sind. Neben den aus diversen Fernsehserien und Filmen des Senders bekannten Hauptdarstellern Heinz Josef Braun, Johanna Bittenbinder, Sepp Schauer, Jule Ronstedt, Saskia Vester und anderen fallen vor allem die Kurzauftritte von zum Beispiel Moderator Christoph Süß als Arzt in *Beste Gegend* oder Sänger und Schauspieler Konstantin Wecker als Zugpassagier in *Wer früher stirbt* auf. Einige der Hauptdarsteller aus Hans Steinbichlers Heimatfilmen wie zum Beispiel Johanna Wokalek, Sepp Bierbichler, Barbara Sukowa und Hanna Schygulla waren dagegen zunächst vor allem als Theaterdarsteller bekannt, bevor sie ihre Karriere beim Film, und insbesondere beim Autorenfilm Rainer Werner Fassbinders (Schygulla, Sukowa), Herbert Achternbuschs (Bierbichler) bzw. von Fatih Akin (Sibel Kekilli) begannen.

Hans Steinbichler, wie Rosenmüller ein Absolvent der Münchner Filmhochschule, hat seit *Hierankl* und verschiedenen Regie- und Drehbucharbeiten beim Bayerischen Fernsehen bei zwei weiteren Heimatfilmen, *Winterreise* (2006) — welcher in Kapitel 5 untersucht wird — sowie *Autistic Disco* (2007), Regie geführt. Mit seinem Kurzfilm „Fraktur“ wirkte der Chiemgauer außerdem beim Episodenprojekt *Deutschland 09: 13 kurze Filme zur Lage der Nation* (2009) mit, das von Tom Tykwer initiiert wurde. Steinbichlers Heimatfilme unterscheiden sich von Rosenmüllers Produktionen insgesamt klar in Inhalt und Darstellung. Nach eigener Aussage in einem Interview mit dem *Stern* ist Heimat für den Regisseur „der Ort, wo es sehr schmerzhaft sein kann, aber auch sehr gesund, wenn man sich damit auseinandersetzt“. Steinbichlers Protagonisten suchen nach der Rückkehr von oder während eines längeren Aufenthalts entfernt von ihrer Heimat die Konfrontation mit ihren eigenen teils unbekanntem, teils verdrängten Wurzeln. Dieser Prozess der Selbstfindung verläuft für die Figuren überwiegend schmerzhaft, verschafft ihnen aber ersehnte Klarheit über ihr Leben.

Steinbichlers Filme, die ebenfalls mit mehreren regionalen Preisen und 2007 mit einem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet wurden, können als Ausdruck einer stärker intellektualisierten Auseinandersetzung mit Heimat gesehen werden. Die Vielzahl an Anspielungen und Zitaten aus Werken der deutschen Literatur, Kunst, Musik sowie aus politischem Geschehen und Filmgeschichte, der spärliche, aber inszenatorisch sehr gezielte Einsatz von Dialekt zeugen davon ebenso wie die verfremdende Durchbrechung der Filmhandlungsebene, wenn in *Hierankl* die Figuren an verschiedenen Stellen über das Heimatfilmgenre reflektieren. Heimat wird in Steinbichlers Filmen nicht abgelehnt, aber der Begriff wird von verschiedenen Perspektiven hinterfragt. Sowohl *Hierankl* als auch *Winterreise* stellen das Verharren, sei es auf bestimmten Denkmustern, sei es an Orten, als eine problematische Haltung dar. Die Bewegung ist deshalb ein Motiv, das in diesen Filmen positiv besetzt ist und auf verschiedenen Ebenen aufgegriffen wird. Dazu gehört zum Beispiel das Motiv der Reise, zu denen die Protagonistinnen und Protagonisten aufbrechen und das in der Filmmusik diegetisch und nicht-diegetisch aufgenommen wird, in den offenen Filmenden, die auf Weiterentwicklungen verweisen sowie besonders in der Durchbrechung von dichotomischen Strukturen innerhalb des Heimatbegriffs und seiner Rezeption. So ist es zu erklären, dass *Hierankl* stellenweise der 1968er-Generation und der damit verbundenen Heimatkritik explizit eine Absage erteilt, während der Film andernorts deutlich auf deren Gesellschaftskritik aufbaut. Dass dies für den Zuschauer bisweilen irritierend indifferent wirken mag, kann durchaus als Programm ausgelegt werden. In *Hierankl* werden zudem geschlechtliche Zuordnungen des Heimatkontexts und insbesondere des Heimatfilms, die auf projizierten und implizierten Merkmalen von Männlichkeit und Weiblichkeit basieren, in Frage gestellt, wengleich dies auch sehr selektiv passiert.

Gesellschaftlich und kulturell verankerte Rollenverständnisse der Geschlechter sind ein konstitutives Element des Heimatbegriffs, wie Blickle und Ecker im deutschsprachigen Kontext aufzeigen. Zwei mythische Modelle, die Ecker zum Standardstoff rechnet, dessen sich Heimat- ebenso wie Anti-Heimat-Erzählungen bis heute bedienen, haben diese Rollenverteilung, bei der Frauen und insbesondere Mütter mit der Heimat identifiziert und Männer ihr gegenübergestellt werden, vorgeprägt: die biblische Vertreibung aus dem Paradies und der Ödipus-Mythos („Heimat“ 13). Heimwehgefühle finden entsprechend in Kunst und Literatur häufig in der Assoziation eines Ortes oder einer Landschaft mit implizierten und projizierten Merkmalen von Mütterlichkeit Ausdruck. Die vermisste Heimat kann so als „Figur des Begehrens emotional aufgefüllt werden“ (12-13). Die konkrete Ausgestaltung dieses Begehrens im Bild der Frau und/oder Mutter gibt insgesamt Zeugnis von einem über zwei Jahrhunderte hin männlich-patriarchalisch geprägten Blick auf die Heimat. Vorstellungen von Heimat haben deshalb, so Peter Blickle, Teil an „the historical idealization of the feminine and maternal and, thus, in the limitation of opportunities for self-realization in women“ (83).

An dieser Gleichsetzung von Heimat, Weiblichkeit und Mütterlichkeit halten auch jüngere Heimatfilme fest, wie anhand eines Vergleiches von Rosenmüllers *Beste Gegend* und Steinbichlers *Hierankl* hier gezeigt wird. Die Gegenüberstellung illustriert exemplarisch, welche Kontinuitäten einerseits und welche Neuentwicklungen andererseits bei der Aufteilung der Geschlechter und insbesondere bei der Darstellung von Weiblichkeit und Mütterlichkeit im neuen deutschen Heimatfilm erkennbar sind. Während Rosenmüllers *Beste Gegend* bestehende Rollenzuweisungen anhand der beiden Protagonistinnen Kati und Jo insgesamt bestätigt, findet in der Gegenüberstellung von Lene und ihrer Mutter Rosemarie in Steinbichlers *Hierankl* zumindest in einigen Aspekten eine Emanzipation davon statt. Die Konflikte, die sich zwischen Kati und Jo

sowie zwischen Lene und ihrer Mutter entwickeln, können als Auseinandersetzung von individuellen Vorstellungen der Selbstverwirklichung und vorgeprägten Erwartungen an Weiblichkeit, Männlichkeit und Mütterlichkeit innerhalb des Heimatkontexts gesehen werden. Auch wenn letztlich die Bestätigung bestehender Rollenbilder überwiegt, wird Heimat in den Konflikten zwischen den Frauen doch zumindest in ungewohnter Deutlichkeit speziell als Spannungsfeld, ja als Problem für Frauen dargestellt. Was allerdings nach wie vor ausbleibt, ist eine Aufdröselung und Problematisierung der Assoziation von Heimat und Mütterlichkeit.

Nachdem die siebzehnjährige Kati in *Beste Zeit* ihr Austauschjahr in Amerika abgesagt hatte, weil sie fürchtete, in der Zeit Wichtiges bei ihren Freunden in ihrem bayerischen Heimatdorf Tandern zu verpassen, schmiedet sie in *Beste Gegend* gemeinsam mit ihrer besten Freundin Jo neue Reisepläne. Gleich nach dem Abitur, das allerdings nur Kati besteht, brechen die beiden jungen Frauen mit dem Auto Richtung Italien auf. Die Nachprüfungstermine des Abiturs wartet Jo nicht ab. Vorsorglich trennt sie sich auch von ihrem Freund Toni. Schon in Südtirol kehren die beiden Freundinnen jedoch wieder um, als sie hören, dass Katis dementer und altersschwacher Großvater unerwartet ins Krankenhaus eingeliefert wird. Kati kommt gerade noch rechtzeitig zurück, um ihn beim Sterben zu begleiten. Währenddessen kommt es zu einer Annäherung zwischen Jo und Katis Freund Lugge. Nach dem Tod von Katis Großvater drängt Jo zur erneuten Abreise, doch Kati zögert. Ein offener Streit zwischen den Frauen endet versöhnlich. Jo gibt dabei bekannt, dass sie kurz entschlossen eine Reise für sich alleine nach Südafrika gebucht hat. Der Film endet mit dem Abflug Jos nach dem Abschied von Kati und den gemeinsamen Freunden am Flughafen.

Bezüge zur biblischen Erzählung der Vertreibung aus dem Paradies sind in *Beste Gegend* deutlich intendiert. Neben dem Filmtitel wird die Assoziation zum Paradies unter anderem durch

die gezielte, jedoch für die Handlung selbst weniger relevante Platzierung von symbolträchtigen Details wie zum Beispiel der für Entscheidungs- und Erkenntnissituationen häufig gewählten Kulisse eines Baumes dem Zuschauer immer wieder vor Augen geführt. Von Anfang an wird der Schauplatz Tandern als autarker Ort inszeniert, an dem Mensch und Natur auf Bauernhöfen integriert sind und an dem familiäre und freundschaftliche Bande eine idyllische, geographische Einheit bilden. Die überwiegende Verwendung von Totalen, häufig aus der Obersicht, unterstreicht die Geschlossenheit und Überschaubarkeit von Handlungsort und sich entfaltendem Geschehen, langsame Kameranews suggerieren neben einer gewissen Gemächlichkeit Linearität und Kontinuität. Während die Hauptfiguren durchgehend bayerischen Dialekt sprechen, besteht die Filmmusik überwiegend aus englisch gesungener Rockmusik. Diese erinnert an eine Zeit von den Nachkriegsjahren bis in die 1990er Jahre, als insbesondere amerikanische Musik in Deutschland von vielen noch bewusst als Zeichen der Abgrenzung von eigenen kulturellen und geschichtlichen Wurzeln gehört wurde und vor allem im Radio wesentlich alltäglicher war als Musik mit deutschen Texten. Der Film spielt im Jahr 1996, also kurz bevor durch die sprunghafte Verbreitung und Etablierung von digitalen und mobilen Medien wie Computer, Laptops, Internet und Mobiltelefonen direkte Erreichbarkeit zumindest für Teile der Gesellschaft und besonders für jüngere Generationen immer weniger an die gleichzeitige Anwesenheit an einem bestimmten, geographisch fixierten Ort gebunden war.

Katis und Jos Auftritte sind von Anfang an deutlich von Kontrasten geprägt. Jo nimmt innerhalb der von Ecker und Blickle skizzierten gendertypischen Zuordnungen im Heimatkontext einen männlich konnotierten Part ein, während Kati eine weiblich konnotierte Rolle innehat. Im weiteren Verlauf wird diese Aufteilung durch zusätzliche Assoziationen überlagert. Jo wird dabei als Verkörperung der biblischen Eva stilisiert, die für die Verführung zur Vermessenheit, den

Sündenfall und letztlich die Provokation zur Vertreibung aus dem Paradies steht. Kati als Kontrastfigur trägt dagegen Züge der biblischen und durch die katholische Glaubenspraxis geprägten, jungfräulichen Mutter Jesu, Maria. Diese Gegenüberstellung der beiden Frauen wird immer wieder in verschiedenen Parallelmontagen bestätigt. Eine Schlüsselstelle ist dabei die Kontrastierung von Kati, die ihren sterbenden Großvater begleitet, und Jo, die sich inzwischen Katis Freund Lugge annähert. In ihm, der als Wandergeselle vorübergehend in einem Bauwagen außerhalb des Dorfes lebt, findet Jo einen verständigen Gesprächspartner, um über ihr Fernweh zu diskutieren. Indes setzt Kati alle Hebel in Bewegung, ihren Großvater mit Hilfe ihrer Freunde Rocky und Mike aus dem Krankenhaus zu schmuggeln und dem Landwirt einen letzten Blick auf Wiesen und Felder seiner Heimat zu ermöglichen. Während dieses Ausflugs stirbt Katis Großvater friedlich unter einem Baum. In der Zwischenzeit stellt Jo beim Anblick eines Flugzeuges zu Lugge fest: „I muass weg“. Von den Figuren unbemerkt und ganz offenbar nur für den Zuschauer bestimmt, schlängelt sich in dem Moment an den beiden eine rot-schwarz gestreifte Schlange vorbei, deren Erscheinen keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, dass hier, dem biblischen Vorbild entsprechend, zwischen Lugge und Jo „Sündhaftes“ am Entstehen ist. Im weiteren Verlauf wird klar, dass es dabei weniger um den angedeuteten Flirt zwischen den beiden geht, sondern vielmehr um Jos wachsendes Bestreben, wie Lugge die Heimat zu verlassen.

Als attraktiver, umherziehender Wandergeselle, als jemand, der als Reisender zwar außerhalb der Dorfgemeinschaft steht und lebt, der aber als tatkräftiger Handwerker mit Wurzeln in der Tanderner Umgebung trotzdem von allen akzeptiert wird, wird Lugge als Verführerfigur inszeniert, die nach Kati auch Jo in ihren Bann zieht. Jo lässt sich zum tatsächlichen Aufbruch in die Welt inspirieren, während Kati zur selben Zeit familiäre Loyalität und Heimattreue demonstriert, denen sie auch ihre eigenen Reisepläne opfert. Die Assoziation zur jungfräulichen

Mutterfigur Maria wird dabei durch kontinuierlich auftretende Hinweise bestärkt, dass Kati keine sexuellen Beziehungen mit ihren Partnern (mit Mike in *Beste Zeit* sowie mit Lügge in *Beste Gegend*) hat — ein Thema, das in Jos Fall überhaupt nicht zur Sprache kommt. Nachdem Kati ihren verstorbenen Großvater mit ihren Freunden heimlich zurück ins Krankenhaus gebracht hat, fährt sie sofort zu Lügge, kehrt aber gekränkt um, als sie ihn von weitem mit Jo im See schwimmen sieht. Erst viel später wird Kati ihre Freundin auf diese Situation ansprechen.

Der hier dargestellte Gegensatz zwischen Kati und Jo entspricht in seinen Grundzügen einer der Heimatfilmkonventionen, die im patriarchalisch geprägten Figureninventar des Heimatfilms der 1950er Jahre häufig begegnet. Dort sind es eine Frau vom Land sowie eine Frau aus der Stadt, die im Zuge eines Interessenskonfliktes um einen Mann vom Land aneinander geraten, wie Jürgen Trimborn in seiner Untersuchung des Heimatfilms der Adenauer-Ära im Detail beschreibt (92-93). Dementsprechend verhält sich die Frau vom Land in der Konkurrenz um den Mann passiv und bisweilen phlegmatisch, sie zieht sich zurück, während die Frau aus der Stadt die Initiative ergreift und ihre Interessen durchzusetzen versucht. Die Oberhand behält am Ende jedoch die Frau vom Land: Sie kommt mit dem umkämpften Mann zusammen, während die Städterin sich meist wieder an ihren Herkunftsort zurückzieht, weil sie erkennt, dass sie dem Mann vom Land nicht die gleiche hingebungsvolle Zuneigung geben kann wie ihre ländliche Rivalin. Die Zusammenführung und Versöhnung der Frau vom Land mit dem nun „geläuterten“ Mann wird am Ende des Films häufig in einer Hochzeit oder einem Hochzeitsversprechen besiegelt. Mit der Idealisierung des ländlichen Lebens gegenüber der Stadt wird im Heimatfilm entsprechend auch die passive, opferbereite Frau vom Land als weibliches Idealbild festgelegt.

Obwohl die Gegenüberstellung von Kati und Jo in *Beste Gegend* deutlich an dieses Motiv des Dreiecksverhältnisses angelehnt ist, unterscheidet sich Rosenmüllers Film klar in zwei

Punkten. Zum einen kommt Jo nicht aus der Stadt, sondern ist mit Kati im selben Provinzort aufgewachsen. Was Jo allerdings von Kati unterscheidet und was sie mit der Figur der Städterin gemeinsam hat, ist sowohl ihre Bereitschaft zur Initiative und zum Handeln als auch zur Durchsetzung ihrer Interessen. Dabei überschreitet Jo Grenzen verschiedener Art wie zum Beispiel die ihrer Freundschaft zu Kati oder die Grenzen ihrer Heimat Tondern im Zuge ihrer Weltreisepläne. Ähnlich wie die Frau aus der Stadt macht andererseits auch Jo die Erkenntnis, dass ihr Platz zumindest zu dem Zeitpunkt nicht im provinziellen (Heimat-)Ort liegt. Dass „die Welt“, in die am Ende nur Jo aufbricht, in ihrer Bedeutung durchaus mit dem verwechselbar ist, was im Heimatfilm der 1950er Jahre mit „der Stadt“ assoziiert wird — das „Fremde“ und weit Entfernte, das Unbekannte und Riskante — wird in einem mit Selbstironie auf gängige Heimatfilmtopoi inszenierten Dialog zwischen Kati und ihren Eltern angedeutet:

Kati [zur Mutter]: Die Jo und ich wollen fortfahren, Mama. A Weltreise, gleich, wenn wir das Zeugnis haben.

Mutter: A Weltreise? Ihr zwei allein? Ich weiß nicht, Mauserl. Du bist ja nicht mal geimpft.

Kati [zum Vater]: Du, die Jo und ich, wir fahren fort.

Vater: Ja, gut, ich muss auch in die Stadt.

Zum anderen kristallisiert sich in der Auflösung des Dreiecksverhältnisses zwischen Kati, Lugge und Jo eine Verlagerung der Konflikthintergründe im Vergleich zum Heimatfilm der 1950er Jahre heraus. Es wird deutlich, dass das Spannungsverhältnis zwischen Kati und Jo weniger um einen umkämpften Mann zentriert ist als vielmehr um die Auseinandersetzung mit vordefinierten Zuordnungen von Männlichem und Weiblichem, mit dem die beiden Frauen eigentlich viel mehr zu kämpfen haben. Lugge als Verführerfigur kommt dabei nur als konkreter Anlass der Spannungen ins Spiel, nicht aber als eigentlicher Grund. So findet das Dreiecksverhältnis denn

auch ein schnelles Ende mit komödienhaften Zügen, als Kati und Jo sich über ein Fußballfeld hinweg ihre jeweilige Frustration über die andere entgegen schreien, und dies ausgerechnet während eines Lokalspiels des FC Tandern, bei dem sämtliche männlichen Freunde der beiden Frauen im Einsatz sind. Der eifersüchtige Toni, Jos Freund, fängt auf dem Spielfeld mit Lugge eine Schlägerei an, in die sich — wieder in ironischer Überspitzung eines aus Heimatfilmen bekannten Provinzklischees — binnen Sekunden andere Männer aus den Fußballteams und von den Zuschauerbänken stürzen. Jo schüttelt über diese Szene nur verständnislos den Kopf und läuft der wütend abfahrenden Kati hinterher. Lugge hat am Ende des Films — dort also, wo in vielen Heimatfilmen der 1950er Jahre die Zusammenführung der Frau und des Mannes vom Land stattfindet — keinen Auftritt mehr. Das Dreiecksverhältnis wird in *Beste Gegend* dadurch gelöst, dass beide Frauen schlichtweg kein Interesse mehr an dem Mann zeigen, der für kurze Zeit zwischen ihnen stand. Zu einer Versöhnungs- und Läuterungsszene kommt es am Ende stattdessen zwischen Kati und Jo.

Nachdem Jo Kati erzählt, dass sie einen Flug nach Kapstadt gebucht hat, fährt Kati enttäuscht ab. Auf regennasser Fahrbahn gerät sie mit ihrem Auto ins Rutschen und prallt an einen Baum, wo Jo sie wenig später leicht verletzt findet. Die erleichterten Freundinnen halten an Ort und Stelle Aussprache und akzeptieren schließlich beide die Erkenntnis, die Jo ausspricht: „Einer muss immer fort, das ist halt so“. Zweifel an Jos Alleingang kommen nach der Erkenntnissituation, die Katis Aufprall am Baum folgt und wieder auf die biblische Vorlage anspielt, beim Abschied am Flughafen nun nicht mehr auf. Jo verlässt Tandern, Kati bleibt in der Heimat. Die Trennung der beiden Frauen erinnert wiederum an die von Trimborn beschriebene Konfliktauflösung zwischen der Frau vom Land und der Frau aus der Stadt am Ende vieler Heimatfilme der 1950er Jahre. Die Figur der Kati, vergleichbar mit der Frau vom Land,

entspricht dabei ganz der weiblich konnotierten Rolle des Verharrens sowie der als mit mütterlich assoziierten Bewahrung der Heimat. Die Figur der Jo dagegen, vergleichbar mit der Frau aus der Stadt, übernimmt den männlich konnotierten, aktiven Part des Auszugs aus der Heimat. Ganz ohne Selbstironie verläuft diese Aussprache und Trennung zwischen Kati und Jo im Rapsfeld, in der die Frauen ihre unterschiedlichen Persönlichkeiten und Wege zu erkennen meinen. Sympathien werden dabei klar abgegrenzt. Jos Entschluss, die Weltreisepläne allein in die Tat umzusetzen, wird insgesamt als moralischer Fehltritt inszeniert, der im Laufe der Ereignisse sorgfältig dramaturgisch vorbereitet wird: Jos trotzig Weigerung, die nicht bestandene Abiturprüfung zu wiederholen, ihre vorsorglich eingeforderte Trennung von Toni in Anbetracht der Weltreisepläne mit Kati, Jos Flirt mit Katis Freund Lugge, während Kati sich um den sterbenden Großvater kümmert und schließlich Jos ständiges Drängen zum Aufbruch, sei es zu Beginn zur Abiturprüfung mit Kati oder zur erneuten Reise trotz Katis Trauer um ihren verstorbenen Großvater, sind Eckpunkte einer Entwicklung, in der sich Jo schrittweise vom gewohnten Terrain der Heimat(gemeinschaft) und deren Erwartungen entfernt. Das mythische Vorbild der Vertreibung aus dem Paradies, das den Figuren und der Handlung des Films durchgehend zugrundeliegt, bietet einen Interpretationsrahmen, der Jos eingeschlagenen Weg der Grenzüberschreitungen zusätzlich unterstreicht. Die Figurenzeichnung von Kati und Jo bleibt damit letztlich in der Idealisierung des Weiblichen, die Ecker und Blickle als eine bis heute größtenteils ignorierte, aber wesentliche Komponente des Heimatbegriffs identifiziert haben, verhaftet. Für die von Ecker angesprochene weit verbreitete Unbewusstheit dieser problematischen Genderzuordnung innerhalb des Heimatbegriffes mag diese Darstellung der weiblichen Hauptfiguren in *Beste Gegend* als Beispiel gelten. Neu für den Heimatfilm ist jedoch

die Umgewichtung innerhalb des Standardmotivs des Dreiecksverhältnisses, bei der die Beziehung der beiden Frauenfiguren zueinander im Mittelpunkt steht.

Eine ähnliche Figurenkonstellation bildet auch die Grundlage des Hauptkonflikts in *Hierankl*. Zu Beginn des Films entscheidet sich die dreißigjährige Lene anlässlich des sechzigsten Geburtstages ihres Vaters, ihrer Familie nach fünf Jahren Abwesenheit wieder einen Besuch abzustatten. Als Siebzehnjährige war sie einst wegen andauernder Streitereien mit ihrer Mutter nach Berlin gezogen. Während Lenes Vater Lukas und ihr Bruder Paul sie freudig auf dem Einödhof im bayerischen Hierankl²¹ begrüßen, reagiert die Mutter Rosemarie kühl. Auch Götz, ein ehemaliger Studienfreund von Lenes Eltern, kommt überraschend nach dreißig Jahren Abwesenheit auf Besuch. Er und Lene verlieben sich sofort ineinander und beginnen eine verhängnisvolle Affäre. Während Lukas' Geburtstagsfeier verkündet Rosemarie für alle überraschend, dass Lene die Tochter von Götz ist. Lene, Lukas und Paul sind zunächst fassungslos und bleiben nach anfänglichen zornigen Reaktionen in Apathie zurück, während Götz abreist. Der Film endet offen.

Steinbichlers Debütfilm lehnt sich an die Ödipus-Tragödie von Sophokles an. Anders als in der griechischen Vorlage ist das nach Jahren heimkehrende Kind eine Tochter, die in der alten Heimat unwissend eine Liebesbeziehung mit ihrem leiblichen Vater eingeht. Lenes Mutter Rosemarie übernimmt dabei einen ähnlichen Part wie der Seher Tiresias bei Sophokles. Wie er kennt auch sie als einzige die Wahrheit über das inzestuöse Verhältnis zwischen Götz und Lene, und nur ungern gibt sie diese preis. Zum einen scheut Rosemarie die Reaktionen der Betroffenen Lene und Götz, aber auch die ihres Mannes Lukas, der zu Lene stets ein inniges, väterliches

²¹ *Hierankl* in Kursivschrift bezieht sich im Folgenden auf Steinbichlers Film als Werk, *Hierankl* in Normalschrift auf den gleichnamigen Einödhof in den bayerischen Alpen, wo der Großteil der Filmhandlung spielt.

Verhältnis pflegt. Zum anderen fürchtet sie mit der Aufdeckung der Wahrheit nach so vielen Jahren den Einbruch der Ordnung, die in Hierankl herrscht, und die in den ersten, umnebelten und düsteren Landschaftsaufnahmen des Schauplatzes bereits visuell angedeutet wird: Lenes Kindheitsheimat ist ein Ort der Verschleierung und Verdrängung, die mit ihrer dort lebenden Mutter in Verbindung gebracht werden. Als unabhängige und alleinstehende Reisende mit Wahlheimat Berlin wird Rosemarie Lene gegenübergestellt.

Der Kontrast zwischen den beiden Frauenfiguren ähnelt dem zwischen Kati und Jo aus *Beste Gegend* darin, dass Lene wie Jo Ungebundenheit und Dynamik repräsentiert, während Rosemarie wie Kati Ortsgebundenheit und Statik verkörpert. Der Gegensatz zwischen Lene und Rosemarie wird jedoch zusätzlich dadurch verschärft, dass zwischen ihnen der zeitliche und ideologische Unterschied zweier Generationen, nämlich der 1968er und der „Generation Golf“, liegt. Anders als in *Beste Gegend* werden jedoch in *Hierankl* die Unterschiede zwischen den beiden Frauen nicht bewertet, das heißt zumindest nicht im dichotomischen Sinne von zum Beispiel moralisch gut und böse, positiv und negativ, wie Riemann feststellt (18-19). Riemann sieht zwar die Möglichkeit einer solchen Bewertung der einzelnen Handlungen, die von Rosemarie und Lene ausgehen, vorhanden: „Schlecht‘ stünde . . . in HIERANKL für ein bewusstes Verschweigen der persönlichen Vergangenheit, während ‚gut‘ in Verbindung mit einer aktiven Durchdringung seiner individuellen Persönlichkeit zu sehen wäre“ (19). Allerdings bleibt ein konkreter Beleg für diese Bewertungsmöglichkeit aus.

Wie Kati und Jo werden auch Lene und Rosemarie in ein Dreiecksverhältnis um einen Mann verstrickt. Götz, der nach dreißig Jahren Abwesenheit inklusive eines längeren Aufenthalts in den USA zum ersten Mal wieder auf Hierankl erscheint, übernimmt dabei eine ähnliche konfliktverschärfende Funktion wie Lugge in *Beste Gegend*. Aber wie in Rosenmüllers Film

stehen auch in *Hierankl* nicht die Beziehungen der beiden Frauen zu diesem Mann, sondern die zwischen den beiden Frauen im Zentrum des Konflikts. Ähnlich wie Lugge hat auch Götz nach Aufdeckung des Dreiecksverhältnisses für die Handlung keine relevante Funktion mehr und reist bald danach aus *Hierankl* ab. Die inzestuöse Beziehung, die in *Hierankl* in diametraler Umkehrung des Ödipus-Mythos nicht zwischen Sohn und Mutter, sondern zwischen Tochter und Vater eingegangen wird, dient so letztlich dem Zweck, die einander entfremdeten Frauen zusammenzuführen. Im Kontext von Heimatnarrativen ist relevant, dass dies nicht mit dem Ziel einer Art ödipalen Verschmelzung von Kind und Mutter bzw. Heimkehrerin und Heimat geschieht, sondern mit dem einer Konfrontation. In einem lacanschen Moment der Gegenüberstellung von Mutter und Tochter nach Bekanntwerden von Götz' Vaterschaft fordert Lene von Rosemarie, ihr ständiges Verdrängen zu beenden sowie Lene als ein von ihr getrenntes und eigenständiges Subjekt zu erkennen und zu respektieren. Lenes Wunsch nach einer klaren Differenzierung von der Mutter hat sie selbst in ihrem Umgang mit dem Heimatbegriff vorweggenommen, den sie, am Bahnhof zwischen zwei Gleisen stehend, konsequent in ein „Zuhause“ in Berlin, wo sie lebt und arbeitet, und in die „Familie“ und *Hierankl*, wo sie aufgewachsen ist, trennt.

Der erste Eindruck von *Hierankl* steht in vielerlei Hinsicht im Kontrast zu dem von *Beste Gegend*. Der filmtechnisch und inhaltlich inszenierten Totalität von Katis und Jos Tandern steht die Fragmentiertheit von Lenes Ausgangssituation und von Lene selbst gegenüber. Erst nach und nach ergibt sich für den Zuschauer aus der Zusammensetzung der Detailaufnahmen von Lenes Körper, ihren Reiseutensilien und dem Klang ihrer Stimme aus dem Off ein physisches Bild der Figur, die sich am Bahnhof überlegt, in welche Richtung sie aufbrechen soll. Der Eindruck der äußeren Fragmentiertheit Lenes setzt sich innerlich in ihren Überlegungen, die der Zuschauer aus

dem Off hört, fort. Lene entscheidet sich allein und spontan für die Fahrt zur Familie. Katis und Jos Weg zur Abiturprüfung wird dagegen getragen von der Unterstützung und Begleitung durch ihre Verwandten, Freunde und Bekannten. *Hierankl* spielt einige Jahre nach *Beste Gegend*, an einem Wochenende vermutlich im Jahr 2003. Der insgesamt bedeutendste Unterschied zwischen den Ausgangssituationen der beiden Heimatfilme ist aber sicherlich die Inszenierung der Orte.

Beste Gegend schließt mit seinen überblickshaften Totalen von sonnenbeschienenen Wiesen und Landschaften, landwirtschaftlich bebauten Feldern und dörflichem Leben an konventionelle Heimatfilmanfänge an. Dieser Panoramablick auf Tandern und die Natur in der Umgebung wird im gesamten Film immer wieder aufgenommen, wodurch der Eindruck der Ganzheit bis zum Ende beibehalten wird. Einen starken direkten Kontrast zu diesen Landschaftsbildern formen dagegen die düsteren und nebelverhangenen, unbewirtschafteten Berge um Hierankl, in die Lene sich nach fünf Jahren zum ersten Mal wieder begibt. Der Totalität Tanderns steht die fragmentierte Welt Hierankls gegenüber, die in Nah- und Detailaufnahmen schrittweise zusammengesetzt wird. Diese Darstellungsweise, auf die im gesamten Film immer wieder zurückgegriffen wird, hinterlässt einen generellen Eindruck von Desintegration.

Es fällt jedoch eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der sonnenlichtdurchfluteten und weiten Bahnhofshalle, die in *Hierankl* den düsteren Bildern des Gehöfts und der Berge vorausgehen, und den Landschaftstotalen in *Beste Gegend* auf. *Hierankl* greift in den ersten Filmminuten auf einen für das Genre typischen Antagonismus zwischen Stadt und Land zurück, kehrt jedoch dabei — wie es im Übrigen bei vielen Anti-Heimatfilmen auch der Fall ist — die Sympathie- und Antipathie-tragenden Seiten um: Hierankl, die Provinz und das Ländliche sind hier die Orte, an denen kein Wohlergehen zu erwarten ist. Bemerkenswert ist dabei, dass aber eben nicht die Stadt bzw. Berlin, Lenes Wahlheimat, als direktes Gegenbild zu den dunklen

Landschaftsaufnahmen von *Hierankl* inszeniert werden, sondern ein Bahnhof. Lene befindet sich dort an einem der Transitorte, die Marc Augé als Errungenschaft der „Übermoderne“ beobachtet und als „Nicht-Orte“ bezeichnet. „Nicht-Orte“ stehen für Mobilität und Flexibilität, für das Provisorische und Transitorische, die nach Augé die Zeit der „Übermoderne“ charakterisieren. Anders als „Orte“ besitzen dabei „Nicht-Orte“ wie Bahnhöfe oder Flughäfen, Einkaufszentren, Hotelketten und Freizeitparks oder auch der digital vernetzte Raum keine eigene Identität. „Nicht-Orte“ sind weder historisch noch relational. Auch Menschen verlieren für die Zeit, in der sie sich an „Nicht-Orten“ befinden, ihre Identität, sofern sie nicht in standardisierten Daten wie zum Beispiel Name, Geburtsdatum, Adresse und Beruf gemessen werden kann. Stattdessen nehmen sie uniforme Rollen als Passagiere, Kunden oder Fahrer und ähnliches an, mit denen sie in einer Masse von gleichgestellten Unbekannten aufgehen: „The space of non-spaces creates neither singular identity nor relations; only solitude and, similitude“ (103). „Nicht-Orte“ sind also charakterisiert durch die Abwesenheit eines sinn- und gemeinschaftsstiftenden Kontexts. Augé stellt fest: „The non-place is the opposite of utopia: it exists, and it does not contain any organic society“ (111-12). Augé weist in erster Linie auf Risiken dieser Entwicklung hin. Im Kontext des Heimatfilmgenres eröffnet der Einsatz eines Augéschen „Nicht-Ortes“ und damit eines „Gegenteils von Utopie“ als Idealplatz jedoch neue Perspektiven. Diese kann man einerseits als Alternative zum Glücksversprechen eines geographisch fixierten, in der Regel ländlich-provinziellen Heimatortes und einer dort verwurzelten Heimatgemeinschaft verstehen, die auf dichotomischen (und damit relationalen) Strukturen sowie auf traditionellen (und damit auch historischen, über die Zeit hinweg konventionalisierten) Werten basieren, in die sich Abweichungen nur schwer integrieren lassen. Gleichzeitig setzt sich der „Nicht-Ort“ Bahnhof auch vom Gegenbild der ländlichen Heimat, nämlich der Stadt, das in *Hierankl* durch Berlin

konkretisiert wird, ab. Auch die Stadt und insbesondere Berlin kann nämlich als „promised land and a symbol of a utopian freedom“ gelten, wie Boa und Palfreyman im Einzelnen ausführen, wobei die damit verbundenen Werte denen der ländlichen Heimat diametral entgegengesetzt sind (29). Wenn der „Nicht-Ort“ Bahnhof als Gegenbild zur düsteren, unwirtlichen Landschaft um Hierankl als bevorzugbare Alternative betrachtet wird, kann man dies als Absage an die Utopieversprechen verstehen, die mit bestimmten Orten wie der ländlichen Provinz, aber auch mit der Stadt verbunden werden. Damit einher geht die Ablehnung von Möglichkeiten der Zuordnung sowie der Zugehörigkeit.

Lene, die an einem dieser „Nicht-Orte“ eingeführt wird, ist selbst eine Figur, die sich Zuordnungen entzieht und die selbst ohne Zugehörigkeiten lebt. Dies macht sie, zumindest im Kontext des Heimatfilms, zu einem nomadischen Charakter, der sich spontan zwischen verschiedenen Reisezielen entscheiden kann. Die Tatsache, dass sie weder in einer Partnerschaft lebt noch eine eigene Familie hat, unterstreicht ihre Ungebundenheit. Auffällig ist auch Lenes Sprache im Vergleich zum Rest der Familie auf Hierankl: Lene, Rosemarie und Paul sprechen alle durchgehend Hochdeutsch. Während allerdings Lenes Mutter und Bruder auch idiomatische Ausdrücke aus dem Bayerischen einfließen lassen, ist bei Lene kein bestimmter dialektaler Einfluss festzustellen, der Hinweise auf ihre Herkunft ermöglichen könnte. Lukas dagegen, der mit dem Hof und der ländlichen Umgebung am meisten verbunden ist, spricht als einziger der Familie auch durchgehend bayerischen Dialekt. Auch Lenes Wohnort Berlin ist signifikant für die Ausgestaltung ihrer Figur. Die Stadt, insbesondere die Großstadt, beschreibt Doreen Massey als „a ‚place‘ which is by its very nature open and in flux“ (171). In der Literatur ist die Stadt als Zufluchtsort insbesondere für Frauen, die sich vorherrschenden gesellschaftlichen Normen nicht beugen wollen, ein etabliertes Motiv. Da Lene sich allerdings zwischen den Dichotomien von

Heimattarrativen bewegt, ist es relevant, dass sie explizit nicht als Frau aus der Stadt eingeführt wird, sondern als fragende und fragmentierte Persönlichkeit am Bahnhof, als Individuum in Bewegung.

Lene lässt sich auch innerhalb von gendertypischen Kategorien, wie sie zumindest für den Heimatfilm bestehen, nicht zuordnen. Ingeborg Majer O'Sickey beschreibt in „Framing the Unheimlich: Heimatfilm and Bambi“ für das Genre typische Vorstellungen bzw. Repräsentationen von Weiblichkeit, wobei sie sich dabei vor allem auf den „klassischen“ Heimatfilm der 1950er Jahre bezieht, wie folgt: „[P]hysical attractiveness defined as hyper-femininity, youth and virginity, daintiness (always less muscular and shorter than the male lead), and a look of shyness“ (208). Wenn Lene auch einige Eigenschaften mit der weiblichen Standardfigur des Heimatfilms gemeinsam hat — zum Beispiel das jugendliche Erscheinen, ihre Zierlichkeit und Schüchternheit — fehlt ihr doch das Merkmal der „Hyperweiblichkeit“. Kaum deutlicher wird dieser Unterschied zum klassischen Heimatfilm inszeniert als am ersten Morgen nach Lenes Ankunft in Hierankl, als sie sich im Halbdunkel auszieht und mit nacktem, androgynen Oberkörper und vom Schatten verdeckten Gesicht im Spiegel betrachtet. Als nomadisch inszenierte Figur lässt sich Lene nicht nur geographisch nicht zuordnen, sondern sie durchbricht auch gendertypische Kategorien.

Ganz im Gegensatz dazu steht Rosemarie, die als Mutterfigur sehr stark mit der Landschaft und Lenes Kindheitsheimat Hierankl identifiziert wird. Rosemarie wird als eine Meisterin des Verdrängens gezeigt. Ihre verharrende Haltung spiegelt sich wider in ihrer Affinität zur Erde. Zwar sind sie und Lukas von Beruf keine Landwirte, sondern Lehrer und Architektin. Allerdings beschäftigt sich Rosemarie sehr häufig mit Garten- oder Feldarbeit. Immer wieder sieht man sie in der Nahaufnahme beim Graben und mit Werkzeug oder Pflanzen in den

erdverschmutzten Händen. Es fällt dabei auf, dass der Garten selbst oder auch landwirtschaftlich bebaute Felder nie gezeigt werden, dass also keine direkte Verbindung zwischen Rosemaries landwirtschaftlicher Arbeit und deren Produkt hergestellt werden kann. Es ist möglich, dass Rosemaries Graben nur noch als Anspielung auf die landwirtschaftliche Produktion, die mit ländlicher Heimat assoziiert wird, intendiert ist. Die zumindest visuelle Ergebnislosigkeit ihrer Landarbeit kann, wie Riemann es deutet, als Zeichen der Entkoppelung und Auflösung von Lebens- und Arbeitsraum der Heimat gesehen werden (21). Sie kann aber auch als Visualisierung ihrer verharrenden Haltung gelten, die fruchtbare und produktive Entwicklungen und Veränderungen unmöglich macht.

Auch hat Rosemarie eine gewisse Faszination für Beerdigungen von Fremden. In einer dieser Trauergemeinden wird sie zum ersten Mal als Figur eingeführt. Zu Tränen gerührt hört sie dort dem Geistlichen zu, der das Gedicht „Herbst“ von Rainer Maria Rilke zitiert, in dem die Vergänglichkeit des Menschen und die Einsamkeit der Erde beschrieben werden. Rosemarie, die möglicherweise suizidgefährdet ist (Riemann 20), erscheint außerdem ausschließlich in schwarzen, hoch geschlossenen, langen Kleidern, in denen sie häufig vor die ebenso düster inszenierte, oft neblige Landschaftskulisse von Hierankl tritt. So ergibt sich eine Assoziationsreihe zwischen der Mutterfigur, dem Verharren und Tod, der Erde und der düsteren Landschaft um Hierankl, die in der Gesamtheit an Bilder einer Anti-Heimat erinnern, wie sie zum Beispiel Fassbinder oder Achternbusch in ihren Filmen darstellen. Ein affirmatives Gegenbild dazu liefert die Darstellung Katis in *Beste Gegend*. Durch Anspielungen bei ihrer Figurengestaltung an die biblische Maria wird sie mit Mütterlichkeit assoziiert, auch wenn sie selbst (noch) keine Mutter ist. Anders als Rosemarie zeigt Kati statt kühler Distanz Fürsorglichkeit für die Familie. Ihre verharrende Haltung wird als positiv konnotierte

Heimatverbundenheit inszeniert. In Katis Beziehungen zu Männern wird das Sexuelle ausgespart, während die verheiratete Rosemarie in verhängnisvolle, sexuelle Affären mit verschiedenen Männern verstrickt ist. Rosemarie ist auf Hierankl jedoch nicht die einzige, die Liebesaffären hat. Alle Familienmitglieder unterhalten diverse sexuelle Verhältnisse, selbst die Beziehungen einiger Familienmitglieder untereinander werden als sexualisiert dargestellt. So hat Lenes Ziehvater Lukas eine jüngere Geliebte in Rosenheim, während Rosemarie ihre Affäre mit Vinzenz auf dem Gehöft pflegt. Sexuelle Interessen werden auch zwischen den Freunden Vinzenz und Paul sowie zwischen den Geschwistern Paul und Lene angedeutet. Hinzu kommt Götz, der einst eine Affäre mit der verheirateten Rosemarie hatte und sich auf Hierankl in Lene verliebt. Die Affären werden nicht geheim gehalten, sondern von allen mit einer gewissen phlegmatischen Haltung geduldet. In den vielfachen, sexuellen Verstrickungen, die auf dem abgelegenen Einödhof angedeutet werden, wird der Familienverband auf Hierankl insgesamt zu einem Zerrbild einer Kommune der 1968er-Generation, die traditionelle Familienmodelle ablehnte und stattdessen freie Lebens- und Liebesgemeinschaften propagierte.

Dass Rosemarie jahrzehntelang verschwiegen hatte, dass Götz Lenes biologischer Vater ist, ist dabei ein besonders ironischer Hieb gegen die 68er-Generation, die einst selbst von ihren Eltern das Durchbrechen ihres Schweigens forderte. Dabei waren Rosemarie, Lukas und Götz einst selbst überzeugte 68er. Beim ersten gemeinsamen Essen erinnert Götz an Lukas' politischen Aktivismus zu der Zeit, als dieser sogar mit RAF-Terroristin Ulrike Meinhof bekannt war. Lukas will jedoch von dieser Zeit nichts mehr hören: „Jetzt hör ma auf mit dem alten Schmarrn“. Auch Lene und Paul drücken ihr Desinteresse aus: „Die romantischen Politikgeschichten, die kennen wir doch schon alle“. Währenddessen erzählt Götz vom Scheitern seines Aufenthalts in Amerika, das im Anti-Heimat-Film der 1960er und 1970er Jahre wie zum Beispiel in Hauffs *Mathias*

Kneißl als positives Gegenbild zur provinziellen deutschen Heimat beschworen wurde. Die Tatsache, dass der desillusionierte Lukas ausgerechnet von Josef Bierbichler und Rosemarie von Barbara Sukowa gespielt werden, zwei Schauspielern, die durch ihre Zusammenarbeit mit den Anti-Heimattfilm-Regisseuren Herbert Achternbusch und Rainer Werner Fassbinder in den 1970er Jahren bekannt wurden, zerrt auch jenseits der Filmebene am Erbe der 1968er. Ein ähnlicher Kontrast ergibt sich durch die Besetzung von Pauls Rolle durch Frank Giering, der kurz vor Erscheinen von *Hierankl* als Titelfigur im RAF-Film *Baader* von Christopher Roth zu sehen war.

Vergangenheitsbewältigung in *Hierankl* konzentriert sich auf die Aufarbeitung dessen, wofür bzw. wogegen die 1968er einst gekämpft haben. Das Motiv der Aufdeckung verschwiegener Wahrheiten im Kontext des Heimattfilms kann aber gleichzeitig auch als anerkennendes Moment der Konsequenzen der Gesellschaftskritik der 1968er gelesen werden. Zieht man die Vorlage des Ödipus-Mythos sowie Steinbichlers eigene Aussagen über die Bedeutung von Heimat in Betracht, gehören die Hinterfragung und Auflösung von gewohnten und bisherigen Strukturen, die Desillusionierung und der „geläuterte“ Neuanfang zum Heimerlebnis. Bewegung in den eingangs aufgezählten vielfachen Konnotationen ist in dieser Deutung ein integrativer Bestandteil des Heimatbegriffs in *Hierankl* und wird im positiv inszenierten Bild des Transit- und „Nicht-Ortes“ Bahnhof als Alternative visualisiert. Die Abspannmusik „Where's the Road to China“ von Raz Ohara kann über dem offenen Ende als mögliche Wiederaufnahme und Bestätigung des Anfangsbildes am Reiseort Bahnhof gelesen werden.

Lene sprengt als nomadisch inszenierte Figur dichotomisch strukturierte, geographische und gendertypische Kategorien. Ihre Figurenzeichnung mag innerhalb des zeitgenössischen

deutschen Films beinahe alltäglich wirken, im Kontext des Heimatfilms weist sie jedoch darauf hin, dass Geschlechterzuordnungen des Heimatkontexts zumindest als Thema wahrgenommen werden. Ausgenommen von dieser angedeuteten Entwicklung scheint zumindest in *Hierankl* als auch in *Beste Gegend* jedoch die Darstellung der Mutterfiguren zu sein, die nach wie vor mit Verhaftung in und Bewahrung der Heimat identifiziert werden. Die oben skizzierte Charakterisierung von Rosemarie und Kati als negative bzw. positive Mutterfigur in Verbindung mit einer ablehnenden bzw. befürwortenden Haltung gegenüber der geographisch fixierten Heimat in *Hierankl* und *Tandern* weist insgesamt eine seltsam starre Kontinuität der Verbindung Mutter und Heimat auf, die als problematisch gesehen werden muss. Die Tatsache, dass die ihnen als Kontrast positiv oder negativ gegenübergestellten reisenden Frauen jung, unabhängig, beziehungs- und kinderlos sind, bestätigt dieses Dilemma der Mütter im Heimatfilm.

Hauptanliegen des nächsten Kapitels ist es, diese kulturgeschichtlich und gesellschaftspolitisch so tief verankerte und mächtige Assoziation zwischen „Mutter“ und „Heimat“ in Verbindung mit dem Motiv des Hauses tiefergehend zu untersuchen. Auch wenn gerade *Hierankl* durch die Durchbrechung von Dichotomien neue Perspektiven auf die Konstituierung von Heimatbildern öffnet, verfestigt der Film gleichzeitig das dichotomische Verhältnis, das auf die Gegenüberstellung von kinderlosen Frauen und Müttern (nicht nur) im Heimatdiskurs projiziert wird. In der Konzentration auf jeweils zwei weibliche Hauptfiguren und ihre Beziehungen untereinander, zur Familie und zur Heimat wird jedoch in *Hierankl* und in *Beste Gegend* das Thema Zugehörigkeit und Identität weitaus deutlicher als in Heimatfilmen zuvor als Angelegenheit oder vielmehr als Problem speziell von Frauen im Heimatkontext wahrgenommen.

Kapitel 3

Vom *Genius Loci* zur Genealogie: Mütter, Geister und Häuser in Marcus H. Rosenmüllers *Wer früher stirbt, ist länger tot* und Katharina Hagenas *Der Geschmack von Apfelkernen*

Das Haus ist in Kunst und Literatur eine etablierte Metapher und gehört zum Grundinventar literarischer Erzählungen und Traditionen (Shafi, „German and American Dream Houses“ 505). In seinen Konnotationen zu Stabilität und Schutz, Ordnung und Ganzheit sowie in der Abgrenzung eines Inneren, Privaten, Bekannten von einem Äußeren, Öffentlichen, Unbekannten bestehen enge konzeptuelle Verbindungen zum Heimatbegriff. Sehnsucht und Begehren sind Affekte, die gleichermaßen in Verbindung mit „Heimat“ bzw. „Haus“ ausgelöst und für beide Konzepte wiederholt als konstitutiv betrachtet werden. Die Art und Weise, wie Menschen Häuser bauen, gestalten und nutzen, kann als materieller Ausdruck individueller Lebensentwürfe gesehen werden, möglicherweise sogar als „most significant mirror of who we are“ (Marcus 54). Marjorie Garber sieht außerdem die verbreitete Faszination für die Gestaltung des eigenen Hauses, die sich zum Beispiel in der Vielzahl von Zeitschriften zu Haus- und Gartenpflege oder in einzelnen Werbestrategien von Immobilienfirmen manifestiert, stark durch eine zunehmende Beschleunigung heutiger Lebensstile beeinflusst und betrachtet sie als einen Kompensationsversuch, verknappte Zeit durch Raum zu ersetzen: „We build exercise rooms instead of exercising, furnish libraries instead of reading, install professional kitchens instead of cooking“ (Garber, *Sex and Real Estate* 5). Den Wunsch sowohl nach einer dauerhafte(re)n zeitlichen als auch einer räumlichen Präsenz nennen Donna Birdwell-Pheasant und Denise

Lawrence-Zúñiga in ihrer Studie über die Bedeutung von Häusern in unterschiedlichen Formen des Familienlebens in Europa als eine Erklärung für Bestrebungen nach der Schaffung eines (Zu-)Hauses, die seit Beginn der Sesshaftwerdung von Menschen Geltung haben. Das Haus sehen sie dabei seit jeher als besonders eng mit Konzepten der Familie²² verbunden und vertreten in ihrem Band deshalb auch die These, dass sich Familienbilder in den materiellen Dimensionen des (Zu-)Hauses widerspiegeln und dass umgekehrt die gebauten Strukturen von Häusern eine zentrale Rolle in Entwicklungen des Familienlebens sowie örtlicher und regionaler Kulturen einnehmen (28). Darüber hinaus können, wie in der Einleitung ausgeführt wurde, Häuser in ihrer konkreten Gestalt auch als Symbole für einzelne Staaten und Nationen stehen (Das „weiße Haus“, der „Buckingham Palace“). In der metaphorischen Übertragung können Häuser die Vorstellung von einer Gemeinschaft von Staaten bzw. Nationen konkretisieren (Gorbatschows „gemeinsames Haus Europa“). Bei der Betrachtung des Hauses materialisieren, überschneiden und beeinflussen sich zahlreiche Diskurse aus Architektur und Ästhetik, Psychologie und Soziologie, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Politik sowie aus anderen Gebieten gegenseitig. Häuser reflektieren auf diese Weise deutlich ein Zusammenspiel von individuellen sowie gesellschaftlichen Erwartungen und Ansichten (Shafi, „German and American Dream Houses“ 505-06). Auch darin besteht eine Gemeinsamkeit zum Begriff der Heimat.

Wie die Heimat wird auch das Haus mit implizierten und projizierten Merkmalen der Weiblichkeit und spezifisch der Mütterlichkeit assoziiert (Wigmore 63). In ihrer Studie über das Haus und wie Menschen in Beziehung zu Häusern treten weist Marjorie Garber auf die Ähnlichkeiten im Gebrauch der Begriffspaare „Frau und Mutter“ sowie „Haus und

²² In Europa, führen die Autorinnen aus, ist das „Haus“ von der „Familie“ manchmal nicht zu unterscheiden, wenn zum Beispiel Individuen nach ihrem Hausnamen (wie es bis heute in ländlichen Gegenden vor allem in Süddeutschland und Österreich noch häufig üblich ist) benannt werden (4; 7).

Zuhause/Heim/Heimat“²³ hin, wobei sich die jeweils ersten Begriffe primär auf die physische und materielle Dimension des Bezeichneten beziehen, während letztere es in einen Beziehungskontext einordnen und mit (positiven oder negativen) Affekten besetzen — „imagined away from the mere physicality of body and space“ (Garber, *Sex and Real Estate* 49). Im gegenwärtigen Zeitalter der Globalisierung und der wachsenden Bedeutung von Mobilität und Flexibilität erscheint das Zusammendenken von Haus und Mutter besonders stark ausgeprägt. Garber betont, dass bei dieser Assoziation nicht so sehr die eigenen Mütter Patinnen stehen, sondern vielmehr das, was auf „die Mutter“ und „das Haus“ in einer idealisierten Form gleichermaßen projiziert wird, und was — so Garbers Schlussfolgerung — in der Folge aus einem Haus erst ein „Zuhause“ oder „Heim(at)“ entstehen lässt: „[M]other [Kursivdruck im Original] in this phantasmic sense, the sense of ‚house as mother‘, is by definition whole [and] containing And *home* [Kursivdruck im Original] is likewise in the cultural imagination whole, perfect, and waiting for us“ (50). Literarische Beispiele aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert belegen, dass die assoziative Verbindung zwischen Mutter und dem Zuhause oft so eng gezogen wird, dass ein Haus nach dem Modell der darin wohnenden Mutter anthropomorphisiert wird. Stirbt diese zum Beispiel, beginnt nicht selten das Haus allmählich zu verfallen (58-59). Wenn um die Jahrtausendwende, wie Garber bemerkt, zumindest in westlichen Kulturen das Kaufen und Verkaufen von Häusern, mit denen auf dem Immobilienmarkt oft bereits als „Zuhause“ oder „Eigenheim“ geworben wird, eine Faszination ausübt, die größer zu sein scheint als je zuvor, ist dies als Zeichen einer Mischung aus Nostalgie, Erinnerung und Fantasie zu werten, einer Suche nach der Verwirklichung einer Art „Mutter-Utopie“. Dabei steht „Mutter“ hier für die mit dem Begriff verbundenen Projektionen und Assoziationen, die auch mit der Vorstellung eines

²³ Garber benutzt im englischen Original den Ausdruck „home“ (Garber, *Sex and Real Estate* S. 49).

Zuhauses verbunden werden, und nicht notwendigerweise für eine Person: „It is not ‚mothers‘ but Mother who is imagined as the indwelling spirit, the *genius loci*, of the (virtually anthropomorphic) ‚loving home‘“ (50).

In Marcus H. Rosenmüllers Film *Wer früher stirbt, ist länger tot* und in Katharina Hagenas Roman *Der Geschmack von Apfelkernen*, die Gegenstand dieses Kapitels sind, finden die Bemühungen der beiden Protagonisten Sebastian und Iris, ihre jeweilige „Mutter-Utopie“ in ihren Heim(at)en zu realisieren, jedoch in ihren Begegnungen mit Müttern, die als Geister auftreten, ein ironisch-humorvolles und mit fantastischen Elementen gestaltetes Bild. Mit dem *genius loci*, wie er ursprünglich in der antiken römischen und griechischen Religion verstanden²⁴ oder wie er etwa von Architekturtheoretiker Christian Norberg-Schulz 1979 als Begriff für die Architektur neu geprägt wurde, hat jedoch die Vorstellung einer allwissenden und allvergebenden, liebend wartenden „Mutter“, die ein Haus erst zu einem Zuhause macht (49), im Grunde genommen wenig zu tun. In beiden Fällen wird der Bewohner eines Hauses aktiv vom *genius loci* gefordert. So musste man sich in Rom der Gunst des Schutzgeistes eines Ortes durch Opfer und Gebete ständig versichern. Dieser antike Gedanke des religiösen *do-ut-des*-Prinzips verbirgt sich auch in Norberg-Schulz' Interpretation des *genius loci*, dessen ursprüngliche Bedeutung er umschreibt als „the ‚spirit of place‘ which the ancients recognized as that ‚opposite‘ man has to come to terms with, to be able to dwell“ (10-11).²⁵ Für die heutige Zeit versteht Norberg-Schulz unter *genius loci* den individuellen Charakter eines Ortes, dessen Visualisierung

²⁴ Siehe zum *genius loci* in der antiken griechischen und römischen Kultur W. F. Ottos Eintrag zu „Genius“ in *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*.

²⁵ Norberg-Schulz' Verwendung von „opposite“ – Gegenteil — lehnt sich dabei an Heidegger an, der eine enge semantische Beziehung zwischen den Wörtern „gegen“ und „Gegend“ hervorhebt (Fußnote 16, S. 203).

die Aufgabe der Architektur ist. Für den Menschen äußert sich der *genius loci* als je individuelle „konkrete Realität“, mit der er sich tagtäglich auseinandersetzen muss (5).

So markiert auch die Begegnung des elfjährigen Sebastian Schneider in *Wer früher stirbt* und der jungen Bibliothekarin Iris Berger in *Der Geschmack* mit einem Muttergeist im Haus den Beginn einer Auseinandersetzung der beiden mit Brüchen in ihren jeweiligen weiblichen familiären Genealogien. Während Sebastians Mutter bei seiner Geburt starb und ihn, seinen älteren Bruder Franz und ihren Vater Lorenz zurückließ, sind es in Iris' Familie neben der jüngst verstorbenen Großmutter Bertha Großtante Anna und Cousine Rosemarie, die einst als junge Mädchen tragisch ums Leben kamen. Wie ich im Folgenden zeige, wird in beiden Werken diese Auseinandersetzung mit den Traumata der familiären Vergangenheit im Medium eines ungeahnten Erbes ausgetragen, das Sebastian und Iris von den Mutterfiguren bekommen: In *Wer früher stirbt* ist es die Gitarre der verstorbenen Mutter und deren musikalisches Talent, in *Der Geschmack* handelt es sich um das Haus der verstorbenen Großmutter Bertha, das nicht einer ihrer Töchter, sondern der Enkelin Iris zugeschrieben wird. Mit Elementen des Fantastischen, Unheimlichen und des Grotesken ausgestattet, von welchen die genannten Geistererscheinungen nur ein Beispiel sind und die gleichberechtigt neben realistische Elemente treten, knüpfen *Wer früher stirbt* und *Der Geschmack* an die Tradition des Magischen Realismus an.

Die Schwierigkeiten, die bis heute bei der Eingrenzung von Bedeutung und Verwendung des Begriffs Magischer Realismus bestehen, treten selbst bei einem der Merkmale dieses Begriffs auf, über welches weitgehende Übereinstimmung zu herrschen scheint: Bestehende, dominante Kategorien der Wahrnehmung werden im Magischen Realismus in Frage gestellt und relativiert, konventionelle Grenzen und Unterscheidungen aufgelöst. Das Magische, das in diesen Werken von den Protagonistinnen und Protagonisten selbst nicht als solches wahrgenommen wird, weil es

im zugrundeliegenden Weltbild nicht in Opposition zum Realen steht, eröffnet neue, „verfremdende Perspektiven auf selbstverständlich gewordene ‚Realitäten‘“ (Eigler, „Jenseits von Ostalgie“ 203). Charakteristisch für Darstellungsweisen des Magischen Realismus sind entsprechend „das Aufbrechen narrativer Linearität“ und die Unterminierung von Gegensatzpaaren wie „Leben/Tod, Gut/Böse, Körper/Geist“ (203). Die Vermischung und Unterwanderung von dominanten Kategorien und Konventionen reflektiert das gesellschaftskritische und subversive Potential des Magischen Realismus, der aus diesem Grund als eine Erzählweise beschrieben werden kann, die Geschichte durch Geschichten aus marginalisierten Perspektiven nicht nur wiedergibt, sondern neu schreibt. Der Magische Realismus wird insbesondere mit postkolonialer Literatur aus Lateinamerika in Verbindung gebracht. Gabriel García Márquez’ *Cien años de soledad* (1967) gilt weithin als eines der wichtigsten Referenzwerke, nachdem der Magische Realismus in den 1960er Jahren zuerst in lateinamerikanischer Literatur als literaturwissenschaftliche Kategorie untersucht und definiert wurde (Hegerfeldt 41).

Als Ausdruck von Auseinandersetzungen mit dominanten Ideologien lassen sich magisch-realistische Elemente aber bereits in früheren Texten in und außerhalb Lateinamerikas finden. In der deutsch(sprachig)en Literatur sind vor allem Kafkas *Die Verwandlung* (1915) und Grass’ *Die Blechtrommel* (1959) zu nennen, in welchen Gregor Samsa durch seine Verwandlung in einen Käfer bzw. Oskar Mazerath durch sein verweigertes Wachsen die Entfremdung und psychische Deformierung reflektieren, die die Protagonisten in ihrer jeweiligen Umgebung erfahren: in der *Verwandlung* durch die tiefgreifenden Transformationen des Individuums im Zuge der Moderne sowie durch die autoritäre Macht des Vaters innerhalb der Familie, in der *Blechtrommel* durch die faschistische Ideologie des Nationalsozialismus und durch die

restaurativen Verhältnisse der Nachkriegsjahre in Westdeutschland (Hegerfeldt 42, Eigler, „Jenseits von Ostalgie“ 203). Den Einsatz magisch-realistischer Elemente in Texten ostdeutscher Autorinnen vor der Wiedervereinigung wie zum Beispiel Irmtraut Morgners *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1974) und *Amanda: Ein Hexenroman* (1983) betrachtet Eigler als Ausdruck von verdeckter Kritik an Politik und Gesellschaft der DDR sowie an den ästhetischen Vorgaben des sozialistischen Realismus. Magisch-realistische Elemente in Kathrin Schmidts *Die Gunnar-Lennefsen-Expedition* (1998) reagieren dagegen auf Verhältnisse der ost- und gesamtdeutschen Nachwendegesellschaft. Die Werke beider Autorinnen reflektieren und subvertieren darüberhinaus durch den Einsatz fantastischer Elemente patriarchalische Strukturen, wie sie sich in Familie und Gesellschaft vor und nach 1990 manifestieren (Eigler, „Jenseits von Ostalgie“ 197; 203).

An die Kritik patriarchalisch geprägter Strukturen und Hierarchien zwischen älteren und jüngeren Generationen knüpfen auch die magisch-realistischen Elemente in *Wer früher stirbt* und *Der Geschmack* an. Während sie in Hagenas Roman jedoch von feministischen Motiven inspiriert sind, geht es in Rosenmüllers Film vielmehr um eine Herausforderung der Väter und Vaterinstanzen durch die Söhne. Der Einsatz von Ironie und Humor in beiden Werken wirkt dabei einerseits einer Absage, aber andererseits auch der Verklärung bestehender bzw. imaginierten Zustände entgegen. Gerade die starke, aber gleichzeitig ironisch immer wieder durchbrochene Fixierung auf „Mutter“ und Mütter, aufgrund welcher *Wer früher stirbt* auch als ein „Mutterfilm“ und *Der Geschmack* als ein „Mutterroman“ bezeichnet werden könnten, verweist umso deutlicher auf die im „toten Winkel“ des Fokus verborgene Macht von „Vater“ und Vätern, und darüberhinaus auf die literarische Gattung des *Vaterromans*.

In diesem spezifisch westdeutschen Genre, das vor allem in den 1970er und 1980er Jahren auftrat, setzen sich Autorinnen und Autoren der 1968er-Generation über eine autobiographisch gestaltete Figur der zweiten Generation kritisch mit der Vatergestalt auseinander, die stellvertretend für die vorausgehende Kriegsgeneration sowie für die nationale Vergangenheit steht. Kennzeichnend für diese Auseinandersetzung ist nach Aleida Assmann der Bruch innerhalb der Genealogie, der in der bewussten Ablehnung der älteren Generation durch die jüngere vollzogen wird. Die Kontinuität der Generationenfolge steht dagegen im Mittelpunkt des „Familienromans“, welcher die Väterliteratur der 68er-Autoren seit den 1990er Jahren und verstärkt seit der Jahrtausendwende ablöst. Anders als Vaterromane überblicken Familienromane mehrere Generationen und legen „langfristige[...] Verstrickungen, Übertragungen und Verschränkungen“ innerhalb der Familie und der Gesellschaft offen (160). Dies geschieht allerdings nicht als Versuch, die besondere Rolle der Kriegsgeneration innerhalb eines größer gewählten zeitlichen, familien- und sozialgeschichtlichen Ausschnitts zu relativieren oder von Schuld zu entlasten, sondern reflektiert eine bewusste Verantwortungsübernahme der jüngeren Protagonisten, ein „Verstehenwollen“ aufgrund ihrer Erkenntnis, „dass ihnen ein wichtiger Teil ihrer Identität mit der nicht selbst erlebten Geschichte ihrer Familie zugewachsen ist“ (160). In der Konzentration auf Mutterfiguren und auf die Kontinuität weiblicher Genealogien in *Wer früher stirbt* und *Der Geschmack* wird zudem ein Generationenkonzept, das auf der Autorität der Väter basiert (vgl. das „duale Generationen-Modell“ der Väterliteratur, das durch die Gegenüberstellung von Vater und Sohn oder Tochter dargestellt wird, Assmann 160), hinterfragt.

Der in beiden Werken eng konstruierte Zusammenhang zwischen einer Mutter als Geistergestalt, dem Haus und einer allmählichen Aufdeckung und Verarbeitung von persönlichen und familiären Vergangenheiten lässt in Verbindung mit der Infragestellung der väterlichen

Autorität an Freuds Begriff des „Unheimlichen“ denken, welcher die Wiederkehr von vergessenem oder verdrängtem, ehemals Vertrautem („Heimlichem“) bezeichnet (siehe dazu auch die Einleitung). Die Darstellung der Mutterfiguren in *Wer früher stirbt* und in *Der Geschmack* als (mit einem Ort/Haus verbundene) Geister reihen sich dabei in die verschiedenen Geistererscheinungen des Magischen Realismus ein, die häufig Erinnerungen konkret verkörpern (Hegerfeldt 56). In ihren jeweiligen Gestaltungen dabei an die Figur der Wasserfrau angelehnt, vermischen sich in den Darstellungen der Mütter in *Wer früher stirbt* und in *Der Geschmack* unheimliche mit fantastischen²⁶ Elementen.

Als Nixen, Najaden und Sirenen, als Undinen, Melusinen und als Loreley haben Wasserfrauen in der deutschen Literatur eine starke Tradition, die aus antiken griechischen und römischen Mythen und aus mittelalterlichen europäischen Sagenstoffen schöpft. Neben diesen Überlieferungen übte Paracelsus' 1566 posthum erschienene naturphilosophische Abhandlung *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, in welcher er das Wesen von Elementargeistern wie den Wasserfrauen untersucht, als Einzelquelle zunächst auf Autoren und Werke der Romantik, namentlich Friedrich de la Motte Fouqué mit seiner 1811 erschienenen *Undine*, besonderen Einfluss aus (Fassbind-Eigenheer 13-14). Während der Rückgriff auf Sagen und Mythen allgemein als Ausdruck der aufklärungskritischen Haltung romantischer Dichter sowie als Teil ihres dichterisch-weltanschaulichen Vorhabens, die Welt zu „poetisieren“ (14), gesehen werden kann, reagieren Autoren des späteren bürgerlichen Realismus

²⁶ Tzvetan Todorov beschreibt in seiner *Einführung in die fantastische Literatur* das Fantastische als die „gemeinsame Unschlüssigkeit des Lesers und der handelnden Person, die darüber zu befinden haben, ob das, was sie wahrnehmen, der ‚Realität‘ entspricht, wie sie sich der herrschenden Auffassung darstellt“ (40). Vom Fantastischen unterscheidet sich das Unheimliche dadurch, dass dieses Element der Unschlüssigkeit zumindest auf der Seite des Rezipienten nicht durchgehend besteht und er am Ende die Entscheidung trifft, dass „die Gesetze der Realität intakt bleiben und eine Erklärung der beschriebenen Phänomene zulassen“ (40).

mit Wasserfrauentexten auf die patriarchalisch geprägte, konservativ-autoritäre Gesellschaft der wilhelminischen Epoche. Irmgard Roebing deutet Texte mit Wasserfrauenthematik bei von Heyse, Fontane und Raabe als ödipal strukturierte „Sohnfantasien“, in welchen das dem Wasser entstiegene, halb menschliche, halb tierhafte, verführerische und gleichzeitig von Vater(Instanz) und Sohn(Instanz) beanspruchte Wesen als Projektionsfläche von Auseinandersetzungen um Generationen, Geschlechter und Hierarchien figuriert: „In ihrem Bild [der Wasserfrau] trifft sich der Machtanspruch des Vaters, der seine symbolische Ordnung befestigen will, mit dem Begehren des Sohnes, der den Platz des Vaters einzunehmen oder eine eigene Ordnung zu begründen trachtet“ (146). Die Mischung aus Angst und Lust, die von dieser „Sohnfantasie“ ausgeht, reflektiert in diesen Texten die „durch die Vaterinstanz vermittelte[...] restriktiv-verdrängende[...] Sexualmoral des Bürgertums“ (147). Aber nicht nur das Streben nach sexueller Erfüllung wird in der Figur der Wasserfrau verkörpert, sondern auch das regressive Begehren, „im mütterlichen Schoß jene primärnarzistische Harmonie zu finden, die im zivilisatorischen Prozeß verlorengegangen ist“ (Stephan 128). Bilder von Wasserfrauen verweisen damit auf „jenen Kult der großen Mutter . . . , in dem die Urerfahrungen von Geburt, Tod und Sexualität ihren archetypischen Ausdruck gefunden haben“ (128). In allen Epochen und zeitgeschichtlichen Kontexten wird im Bild der Wasserfrau „das Andere“ fixiert, das sich aus verdrängten, unerfüllbaren oder (noch) ungelebten oder unlebbaaren Wünschen und Utopievorstellungen zusammensetzt, oft mit dem Gefühl, der Fantasie oder dem Irrationalen assoziiert und als Allegorie für die Kunst, insbesondere für die Poesie gedeutet wird. Die weibliche Konnotation dieses ausgelagerten „Anderen“ sowie dessen Verortung außerhalb der Gesellschaft und in der Natur sind beispielsweise Gegenstand von Ingeborg Bachmanns Erzählung *Undine geht* (1961), in der sich die Exotisierte in umgekehrter Perspektive über das „Ungeheure“ einer Gesellschaft

wundert, die sich dem Zweckrationalismus unterwirft. Die unterschiedlichen Verwendungen und Anspielungen auf das Wasserfrauenmotiv in *Wer früher stirbt* und in *Der Geschmack* sowie ihre Funktion innerhalb der familiären Auseinandersetzungen der Protagonistin und des Protagonisten werden im Folgenden mit Bezug auf diese knapp umrissenen und keinesfalls Vollständigkeit beanspruchenden Aspekte des Deutungskontexts interpretiert.

In *Wer früher stirbt* nimmt die Wasserfrau im Unterbewussten Sebastians Gestalt an, als er von seinem älteren Bruder Franz im Streit erfährt, dass ihre Mutter bei seiner Geburt gestorben ist. Schuldgefühle plagen danach den katholisch erzogenen Jungen, der durch seine zahlreichen Streiche ohnehin bereits ein üppiges „Sündenregister“ aufweist. Die Vorstellung vom Fegefeuer, das ihm der Bruder nach seinem Tod als sicher prophezeit, treibt ihn zu verschiedenen Versuchen, unsterblich zu werden und seine vielen vermeintlichen Sünden, allen voran den Tod seiner Mutter, wieder gut zu machen. Während seiner waghalsigen und teils makabren Unternehmungen, die sich allerdings stets in komische Situationen auflösen, lernt der Junge, inspiriert durch den Radiomoderator Alfred, dass seine Mutter in seinem musikalischen Talent weiterlebt, und dass er sich selbst durch Musik unsterblich machen kann. In seinen Träumen und in seiner Fantasie erscheinen ihm zugleich abwechselnd Bilder vom Jüngsten Gericht und dem Fegefeuer sowie von seiner toten Mutter, welche mit der Figur der Wasserfrau zu verschiedenen Mischgestalten verschmilzt. Nach dem Geständnis seines Bruders erscheint sie Sebastian im Traum zunächst als Untote, die aus ihrem infolge eines heftigen Unwetters schlammig gewordenen Grab mit bleichen Händen nach dem verzweifelten Jungen greift. In einer erfundenen Geschichte, die Sebastian später auf einer Geburtstagsfeier erzählt, sieht man sie in seiner Fantasie als sirenenhafte Zauberin aus dem Mittelalter, die an einem Weiher verbrannt wird und deren einsamer Gesang in Vollmondnächten Moorleichen aus dem Wasser treibt. Als

der Junge zuletzt nach einem Unfall in tiefe Bewusstlosigkeit fällt, läuft er im Traum auf ein Wasserloch zu, in das ihn seine Mutter in Gestalt einer strahlenden Nixe hinab locken will. Diese Bilder werden stark durch die nächtlichen Proben der Männer des Stammtisches beeinflusst, die im elterlichen Wohn- und Wirtshaus ein Volkstheater mit dem Titel „Das Hexengericht oder die gestohlene Glückssau“ aufzuführen planen. Durch einen Heizungsschacht hört Sebastian die Proben im Schlaf.

Als ödipal strukturierte „Sohnfantasie“ lassen sich in *Wer früher stirbt* auch Sebastians Träume von seiner unbekanntem, toten Mutter interpretieren. Die Imagination seiner Mutter als Wasserfrauengestalt ist dabei tiefenpsychologisch einerseits als Ausdruck einer innerfamiliären Konfrontation zwischen dem Sohn und seinem Vater zu deuten, welcher die Wahrheit über den Tod seiner Frau und die Erinnerung an ihre Gitarrenmusik vor dem Jungen lieber verschwiegen hätte, und sich beiden Söhnen durch seine eigene anhaltende Trauerarbeit emotional entzieht. Am Halbweisen Sebastian lassen sich — trotz seiner Pläne, unsterblich zu werden — im Gegenzug regressive Züge erkennen, wenn er sich immer wieder durch Unachtsamkeit in lebensbedrohliche Situationen bringt und so nur durch Glück einen Fahrradunfall sowie die versehentliche Einnahme einer Überdosis Schlaftabletten unbeschadet überlebt. Der Regressionswunsch erhält in Sebastians Mutterfantasie als Wasserfrau in Verknüpfung mit dem weiblich konnotierten, allumfassenden und in seiner Wirkung destruktiven Moor, mit Schlamm und tiefen, dunklen Wassern ein konkretes Bild.²⁷

Sebastians Vorstellung von seiner Mutter als Wasserfrauengestalt ist andererseits auch Zeichen seiner Auseinandersetzung mit den Werten und Normen der ihn umgebenden

²⁷ Diese bildliche Repräsentation der Regressionsfantasie macht Moore und Sümpfe im Übrigen zu typischen Stätten des Unheimlichen nicht nur innerhalb des Bildinventars von *Heimat*(filmen) (von Moltke 94).

Gesellschaft seines (fiktiven) oberbayerischen Heimatdorfes Germringen. In seiner restriktiven Wirkung der auf die Erhaltung und Demonstration der Tugend ausgerichteten bürgerlichen Moral des neunzehnten Jahrhunderts vergleichbar herrscht in Germringen zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts — der Film spielt im Jahr 2006 — ein auf den Schuldbegriff ausgerichtetes, katholisches Weltbild provinziell-abergläubischer Prägung. Idealfigur dieses Weltbildes ist die jungfräuliche Mutter Maria, an deren Bildnis der schuldbewusste Sebastian nicht vorbeigehen kann, ohne sich eifrig zu bekreuzigen oder durch das Beten des Rosenkranzes für seine Missetaten Abbitte zu leisten. Die tragende und vermittelnde Instanz dieses Weltbildes sind jedoch die Männer und Väter der strikt am patriarchalisch geprägten Familienbild orientierten Gesellschaft, wobei ältere in der Hierarchie höher stehen als jüngere. Diese Männer- und Väterinstanz wird in *Wer früher stirbt* weniger durch Sebastians eigenen Vater repräsentiert, der sich in der andauernden Trauer über den Tod seiner Frau von seinen Söhnen stark distanziert, sondern durch Proske, Gumberger, Kaffl und Graudinger, den Männern des Stammtisches im elterlichen Wirtshaus, die der Junge mit seinen persönlichen und existentiellen Fragen über Leben und Tod konsultiert, wenn er nachts wegen seiner Alpträume nicht schlafen kann. Die Deutungsautorität, die sie dabei zunächst aus Sebastians Sicht einnehmen, spiegelt sich in ihrem Auftreten als Richter und Vollstrecker des Jüngsten Gerichts in seinen Träumen, sowie als Hexenverfolger in einer seiner Mutterfantasien. Auch die Tatsache, dass Sebastian die Antworten der Männer selbst dann wörtlich nimmt, wenn diese auf deren übertragenen, scherzhaft gemeinten Sinn hinweisen, veranschaulicht deren Autorität und verweist darüber hinaus auch die potentielle Macht von Metaphern und Wörtern im Magischen Realismus. Deren Materialisierung zum Beispiel in Form eines Vampires, von dem die Männer am Stammtisch scherzhaft gesprochen haben, ist ein häufiges Darstellungsmittel des Magischen Realismus und spielt hier wohl auch

ironisch auf die komplexe Auslegungstradition der katholischen Kirche an, in welcher symbolische Handlungen oder Gegenstände nicht immer nur für das Bezeichnete stehen, sondern das Bezeichnete selbst darstellen.²⁸

Die Deutungsautorität der (Stammtisch-)Männer in Germringen zeigt sich auch darin, dass sie Sebastian den Sinn des Sterbens und Möglichkeiten des Weiterlebens allein anhand männlicher Genealogien erklären,²⁹ deren Bezugsort der Stammtisch im Wirtshaus ist, dem „Zentrum des gesellschaftlichen Dorflebens“, wie es ein Dossier des Bayerischen Rundfunks zum neuen Heimatfilm beschreibt. Das Wirtshaus ist auch Ort der Proben und Aufführungen der örtlichen Volkstheatergruppe. Bezeichnenderweise besteht auch diese lediglich aus Männern, wobei die Stammtischbesetzung nicht nur das Stück über das „Hexengericht“ selbst geschrieben hat, sondern auch alle Hauptrollen übernimmt. Die Männer setzen dabei gezielt auf den bereits aus früheren Aufführungen bekannten Lacherfolg, den sie sich durch die männliche Besetzung der verurteilten Hexe erwarten, als welche Kaffl, der jüngste Stammtischler, unrasiert im weißen Brautkleid und mit Schleier auftritt. Gumbergers rhetorische Frage „Welche Frau würde bei uns schon mitspielen wollen?“ erscheint denn auch als Bestätigung nicht nur ihrer Tradition des Männertheaters, sondern auch des gelegentlich notwendigen Einsatzes der Travestie.

²⁸ Vgl. dazu zum Beispiel die Transsubstantiationslehre von der Substanzverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Jesu während der Eucharistiefeier, die von protestantischen und orthodoxen Kirchen nicht anerkannt wird.

²⁹ Die Reaktion der Männer auf Sebastians Angst vor dem Sterben gibt dabei eine klare Einsicht in die patriarchalisch geprägte Ordnung Germringens (auch wenn die Antwort scherzhaft gemeint ist): Sterben müsse man(n) schon allein aus dem Grund, weil es sonst nicht genügend Platz am Stammtisch geben würde. Um diesen Grundsatz zu verdeutlichen, drängeln sich in einer knappen, surrealen Anschlusszene die verstorbenen, ehemaligen Stammtischmänner um den Tisch. Das Weiterleben sei dagegen durch die Weitergabe der Gene gesichert, wie die Männer zum Beispiel anhand eines Trompeters im Wirtshaus ausführen, dessen männliche Vorfahren bis zur dritten Generation zurück bereits das Instrument gespielt haben.

Garber untersucht am Beispiel der traditionellen „Hasty Pudding“-Theaterproduktionen der Harvard University sowie der jährlichen „The Low Jinks“-Shows des elitären „Bohemian Club of San Francisco“, bei welchen bis heute nur männliche Schauspieler zugelassen werden, die Bedeutung von Cross-Dressing und Travestie, die kennzeichnend für beide Theatertraditionen sind. Die inhärente Ambivalenz, mit welcher transvestitische Darstellungen vorherrschende gesellschaftliche und Gendernormen sowohl unterminieren als auch bestätigen können, sieht Garber zumindest im Falle des Bohemian Clubs innerhalb des exklusiven und elitären Rahmens der Gesellschaft deutlich über die Bestätigung hinaus als Frauenfeindlichkeit und Homophobie verfestigt (*Vested Interests* 62-65). Im Falle der Stammtischler in *Wer früher stirbt* ist die Besetzung der einzigen Frauenrolle im gesamten Stück durch den jüngsten Mann als Bestätigung der Deutungsautorität der älteren Männer und Väter zu werten. Die Anspielung auf Traditionen weiblicher Ausgrenzung, Exotisierung und Dämonisierung wird im „Hexengericht“ der Stammtischler nur scheinbar komödiantisch unterlaufen, wenn die Männer auch außerhalb der Proben von den „Zauberkünsten“ der verstorbenen Mutter Sebastians schwärmen, die einst mit ihrer Musik die Männer „zum Brennen“ brachte.

In Sebastians Fantasie setzen sich diese Worte in den Bildern einer Hexenverfolgung fort, in welcher seine Mutter in der Rolle einer unschuldig beschuldigten Zauberin erscheint. Allerdings nicht am Brandpfahl eines Scheiterhaufens, sondern auf einem brennenden Floß im Weiher treibend und an einem Kreuz festgebunden stirbt sie einen christlich inspirierten Opfertod, während sie durch ihren Gesang ihre vom Teufel besessenen Ankläger, die in Sebastians visualisierter Erzählung von den Stammtischmännern gespielt werden, innerlich verbrennen lässt. Diese Vermischung von Schuld und Unschuld, Täterin und Opfer, Rächerin und Retterin, die Sebastian in seiner Fantasie auf seine tote Mutter projiziert, geht einher mit seinem

eigenen internalisierten Schuldbewusstsein, durch seine Geburt für den Tod seiner Mutter verantwortlich zu sein und dafür eines Tages mit dem Fegefeuer bestraft zu werden. Die Vermischung einer Hexenfigur mit einer Sirenengestalt verweist dabei deutungsgeschichtlich auf die Urahnin des christlich geprägten Schuldbegriffs: die biblische Eva (Menke 45). Sebastians imaginierte Mutter, von Inquisitoren und Vollstreckern bzw. den Stammtischlern verfolgt, wird damit auch zu einer Gegenfigur Marias, dem Idealbild der ihn umgebenden und von der Männer- und Väterinstanz vermittelten, patriarchalischen Weltordnung.

Wie aber lässt es sich deuten, dass Sebastians Mutter im Traum als angeklagte Zauberin und Verkörperung der Eva ausgerechnet im Kreuzestod ihre vom Teufel besessenen Ankläger mit sich sterben lässt? Die extremen Positionen zwischen der „Sünderin“ und der richtenden Instanz werden hier einander angenähert bzw. miteinander identifiziert und dadurch in ihrer Ausschließlichkeit entkräftet. Dies kann als implizite Kritik am rigiden Schuldbegriff der provinziell-katholischen Gesellschaft in Germringen verstanden werden, durch den Sebastian schon als Jugendlicher das Fegefeuer nach dem Tod fürchtet. Das Bild weist dabei insbesondere auf die patriarchalisch geprägte Idealisierung und Dämonisierung von Frauen und Müttern³⁰ hin, worauf sich der Schuldbegriff maßgeblich stützt. Mit Ironie wird dieses drastische Bild, sofern es Sebastian betrifft, in *Wer früher stirbt* jedoch humorvoll aufgelöst: Mit vereinten Zeichen aus dem Jenseits arbeiten Sebastians tote Mutter und die Gottesmutter Maria zusammen, um Sebastian zu einer Mutterfigur zu führen, die jungfräuliche Mutterschaft und Sexualität — Maria und Eva — in einer Person vereint: Sebastians Lehrerin Veronika Dorstreiter. Diese ist mit dem Radiomoderator Alfred verheiratet und selbst kinderlos, lässt sich aber auf eine Liebesaffäre mit Sebastians Vater ein und verlässt den kontrollierend-eifersüchtigen Alfred schließlich, wie am

³⁰ Siehe dazu auch Kapitel 2.

Ende angedeutet wird. Nicht nur Mutterschaft und Sexualität, sondern auch Weiblichkeit und Selbstbestimmung werden dabei in Veronikas Figur miteinander verbunden. Diese Interpretation wird auch dadurch unterstützt, dass Veronika bei ihrem angedeuteten Einzug in das Wohn- und Wirtshaus der Schneiders als Lehrerin ihren Arbeitsort weiterhin außerhalb des Hauses behält, während Lorenz zu Hause nicht nur das Wirtshaus betreibt, sondern auch den Haushalt führt. Durch die Beziehung zwischen Lorenz und Veronika wird einerseits der Bruch in der weiblichen Genealogie der Familie durch den Tod von Sebastians Mutter gekittet. Andererseits wird durch Veronikas Einzug Sebastians Auseinandersetzung mit dem *genius loci* seines Geburtshauses, der durch die Wassergeistererscheinungen seiner Mutter magisch-realistisch konkretisiert wird und als Ausdruck seiner Schuldkomplexe und des komplizierten Verhältnisses zu seinem Vater betrachtet werden kann, symbolisch beendet.

Über Veronika gelangt Sebastian zu Alfred, der für den Jungen zu einer wichtigen Bezugsperson wird, während Sebastian ihm später das Leben retten wird. Mit Albert gelingt Sebastian eine Kommunikation, die ihm weder mit seinem distanzierten Vater noch mit den Stammtischlern und Repräsentanten der auf katholisch-patriarchalische Strukturen und Hierarchien zurückgehenden Schuldmoral möglich ist. Die beiden nämlich verbindet das Interesse für Rockmusik und Gitarrenlegenden, wie sie Jimi Hendrix für Alfred und die verstorbene Mutter für Sebastian darstellen. Die beiden haben dadurch einen gemeinsamen (Musik-)Diskurs, durch den sie sich abseits und unabhängig von der „Vaterfront“ ausdrücken und selbst realisieren können.³¹ Sebastian entdeckt durch sein eigenes Spielen auf der Gitarre seiner

³¹ Vgl. dazu auch die Bedeutung des geheimen Waldes in Fouqués *Undine*, den Irmgard Roebing als „geheimen Diskurs“ betrachtet, mit dem sich die Sohnfigur gegen die „Sprachmacht der Vaterwelt“ zur Wehr setzt (Roebing 149).

Mutter zudem, dass er sich mit seinem Talent nicht nur „unsterblich“ — wie Jimi Hendrix — machen kann, sondern, dass auch seine Mutter in seiner Musik weiterlebt.

Ein effektives Medium enthält dieser alternative Diskurs durch die Sendungen von Alfreds „Radio Universe“. Mit den vom gesamten Dorf gehörten Sendungen gelingt es dem Moderator, die Deutungsautorität der Stammtischrunde und die von ihnen repräsentierten Strukturen und Hierarchien, wie sie sich in der „Realität“ und in Sebastians Träumen und Fantasien manifestieren, nicht nur zu transzendieren, sondern sie auch zu unterminieren. Alfreds besondere Leidenschaft für amerikanische Rockmusik und deren Geschichte stehen im Gegensatz zur Germringer Dorfkultur, wie sie durch den Stammtisch und seinem (von Blasmusik begleiteten) Volkstheater repräsentiert wird. Diese Leidenschaft spielt auf die Bedeutung amerikanischer Kultur als Bezugspunkt einer Ersatzidentität an, die von deutschen Nachkriegsgenerationen in der bewussten Abkehr von eigenen historischen und kulturellen Wurzeln vor allem bis in die späten 1990er Jahre gesucht wurde.³² Um der Relevanz seiner Musik und ihrer Monopolstellung im Radio Nachdruck zu verleihen, spielt Alfred manche Songs mehrmals nacheinander. Außerdem manipuliert und kreierte Alfred mit schamanischem Zauber — als eine Art männliche Hexe — in einer seiner Sendungen, die in Germringen auf großen Zuspruch stößt, Liebesbeziehungen zwischen den Dorfbewohnern — eine Kunst, die er auch Sebastian und seiner Schulfreundin Evi lehrt. Auch Sebastian hat im Radio immer wieder kurze Auftritte, wobei zum Beispiel seine vom ganzen Dorf und vermeintlich bis zum Himmel gehörten Schulbekenntnisse für seine Streiche zu einer Beicht-Parodie werden.

Mit der reichen Auswahl an Kostümen, die Alfred in der Sendestation aufbewahrt und zwischen denen er je nach Sendung und Laune häufig wechselt, steht der Moderator zudem für

³² Siehe dazu Kapitel 2.

ein Spiel mit Rollen, aus denen sich seine Persönlichkeit zusammensetzt, und das der Rollenfixierung des Cross-Dressing der Stammtischler entgegen gesetzt ist. Herauszugreifen ist unter seinen verschiedenen Kostümen vor allem ein eng anliegender weißer Anzug mit Cowboyhut bei seinem Schlusstritt, der zusammen mit seiner Tanzeinlage zu Sebastians Gitarrensolo an Elvis Presley und John Travolta erinnert, deren androgyne Erscheinungen ihre besondere Attraktivität sowohl für männliche als auch für weibliche Fans ausmachen.³³ In der Figur Alfreds werden damit auch traditionelle weibliche und männliche Rollenzuweisungen unterwandert und als Alternative gegen das durch die Stammtischler repräsentierte hegemoniale Weltbild inszeniert. Als ein alternatives „Universum“ geographisch auf einem Berg außerhalb Germringens verortet und gleichzeitig überall im Dorf präsent, ließe sich Alfreds Radio als eine „Heterotopie“ im Sinne Foucaults bezeichnen, als einer der Orte also, „die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“ (39). Als eine solche Heterotopie steht die Radiostation gegen die Realität, wie sie im Mikrokosmos des Wirtshauses, des Stammtisches und des Volkstheaters stellvertretend für die provinzielle, katholisch-patriarchalische Dorfgesellschaft Germringens dargestellt wird.³⁴

³³ Siehe dazu Garber, *Vested Interests*, 353-74, sowie den Aufsatz von Jeff Yanc „More than a woman‘: Music, Masculinity and Male Spectacle in Saturday Night Fever and Staying Alive.“

³⁴ In der Funktion des Aufzeigens und Verbreitens von Informationen über alternative Weltbilder spielt „Radio Universe“ zudem auch auf deutsche und europäische Radiogeschichte an. Gemeint ist damit der Aufbau von regionalen deutschen Radiostationen durch die amerikanischen Besatzungsmächte nach dem Zweiten Weltkrieg sowie die Einrichtung von Funkhäusern wie „Radio Free Europe“ im Zuge des beginnenden Kalten Kriegs, die gezielt in kommunistische europäische Länder sendeten. Diese Radiostationen wurden von US-Geldern finanziert und mit dem Ziel gegründet, demokratische Werte zu verbreiten.

Ein direktes Gegenbild zu den männlichen Genealogien, die von den Stammtischlern aufgestellt werden, um Sebastian die Bedeutung von Leben und Sterben zu erklären, stellen die weiblichen Genealogien in Katharina Hagenas *Der Geschmack* dar. Beim Versuch der Protagonistin Iris, ihre Familiengeschichte anhand der Todesfälle von weiblichen Verwandten aus verschiedenen Generationen aufzuarbeiten, dient die weibliche Ahnenreihe als Deutungsmodell für Leben und Sterben sowie von Schicksalsschlägen. In den zahlreichen ironisch platzierten Anknüpfungen und Assoziationen an Eva im Garten Eden erzählt *Der Geschmack* anhand von Iris' Geschichte der Frauen ihrer Familie stellvertretend eine „Geschichte der Frau“, die immer wieder auch für „den Menschen“ einsteht: „Schon immer begannen die Bewegungen des Schicksals — auch die unserer Familie — zunächst mit einem Sturz. Und mit einem Apfel“ (68). Neben biblischen Anspielungen nimmt in *Der Geschmack* wiederum das Motiv der Wasserfrau eine wichtige Rolle ein.

Der Handlungsort von Hagenas Debütroman ist das fiktive norddeutsche Dorf Bootshaven. Dieses liegt in einer „moorigen Landschaft“, von der es nicht nur Sagen über versunkene Nachbardörfer gibt, sondern in welcher auch Gefühle und Erinnerungen „versumpfen“ (96; 148). Die junge Freiburger Bibliothekarin Iris Berger hat dort überraschend das Haus ihrer nach langer Demenzkrankheit verstorbenen Großmutter Bertha Lünschen geerbt, die ebenso wie deren verstorbener Mann Heinrich, genannt Hinnerk, bisweilen dort noch als Geister gesehen werden. Es ist für Iris kein leichtes Erbe, denn mit dem Haus verbunden sind „Wunden“, verdrängte Erinnerungen an tragische Todesfälle der Familie und andere Erlebnisse (206). Das Haus mit seinen vielen Zimmern und dem großen Garten wird Iris dabei zu einem „magischen Gedächtnismedium“ (Eigler, *Gedächtnis* 108), mit dessen Hilfe sie selbst sowie Nachbarn und Freunde Erinnerungen wachrufen, die in Form von Geschichten in Iris' Fantasie

und ihren Tagträumen Gestalt annehmen. Diese Geschichten reihen sich episodenhaft in den knappen, durchnummerierten Kapiteln des Buches aneinander, während sich verschiedene zeitliche Ebenen und Handlungsstränge auch über die Kapitel hinaus verknüpfen oder auf einander beziehen. Die Aufarbeitung der traumatischen familiären Erinnerungen wird damit — wie in den Träumen und Fantasien Sebastians in *Wer früher stirbt* — als ein kreativer und konstruktiver Prozess inszeniert, der sich im Medium des Hauserbes, mit welchem Iris sich hier auseinandersetzt, konkretisiert. Mit dem Haus Berthas als Gedächtnismedium dringt jedoch auch das Vergessen als wichtiges Gestaltungselement in Iris' Erinnerungsprozess.

Bertha, die nach einem Sturz im Garten viele Jahre bis zu ihrem Tod an Demenz litt, stand zu Lebzeiten mit ihrem Haus in solch enger Verbindung, dass sich beide im Laufe der Zeit zunehmend dem/der anderen anverwandelten. Während das Haus zunehmend anthropomorphe Züge annahm, in der Sommerhitze flach „atmet“ und gelegentlich „wimmert“, „schreit“ oder „ächzt,“ wurde Bertha bis zu ihrem Tod zunehmend „ökomorph“.³⁵ „Und wenn man sie obduziert hätte, dann hätte man bestimmt anhand der Windungen ihres Gehirns oder des Adergeflechts ihres Blutkreislaufs einen Wegeplan durchs Haus erstellen können“ (37). Je vergesslicher Bertha mit zunehmendem Alter und fortschreitender Demenzkrankheit wurde, desto mehr verschloss sich umgekehrt ihr Haus mit Spinnweben (28). Selbst nach ihrem Tod erscheint Berthas Geist manchmal im Garten, dort, wo sie auch zu Lebzeiten aufgrund ihrer Krankheit manchmal nachts herumirrte, weil sie die Zeit vergaß (73). Doch auch für gesunde Menschen wie Iris ist es in Berthas ehemaligem Haus möglich, Tages- und Nachtzeit zu verwechseln, da keine der vielen Uhren dort funktioniert (31). Von Berthas zunehmender Verwirrung zeugten auch ihre unförmigen Strickstücke, „die durch ständiges Fallenlassen von Maschen, durch

³⁵ Vgl. Griech. „oikos“, Haus und „morphe“, Gestalt, Form.

Zusammenstricken oder durch das Wiederaufnehmen neuer Maschen am Rand in alle Richtungen wuchsen und schrumpften, klafften und verfilzten und sich von überall her aufribbeln ließen“ (19). Berthas Stricken ist eine Metapher für Iris' Erzählen im Hause der Großmutter, das eine Mischung aus fantastischem Konstruieren und realistischem Rekonstruieren darstellt, wobei neben den einzelnen Erinnerungen auch das Vergessen produktiv eingearbeitet wird. Auch die Vorgänge des Erinnerns und Vergessens materialisieren sich in *Der Geschmack* in konkreten Bildern. So hilft es Iris, sich durch das Tragen von Kleidern ihrer Großmutter, ihrer Mutter und der Tanten oder durch das Schlafen in deren ehemaligen Zimmern Erinnerungen an diese Frauen ins Gedächtnis zu rufen. Mit der Fortführung der Gartenarbeit, die den Frauen ihrer Familie sehr wichtig war, gräbt und schürft sie in deren Vergangenheit und schafft durch Neugestaltung der Beete ihre Ordnung in der vorgefundenen verwilderten Natur (250-51). Beim morgendlichen Schwimmen im nahe gelegenen Moorsee streift Iris Geschichten und Erinnerungen wieder ab (87).

Wie Iris haben die meisten Frauen ihrer Familie eine geheimnisvolle Affinität zum Wasser. Iris erwähnt das alte Märchenbuch der Urgroßmutter Käthe, in welchem ihre Tante Inga als Kind am liebsten das Märchen von der Bernsteinhexe las und sich vermutlich selbst für diese Figur hielt, „die auf dem Meeresgrund lebte und Menschen in die Tiefe lockte“ (48). Inga, von Iris als atemberaubend schön beschrieben, trägt gern „Meeresschmuck“ und „Meerjungfrauenkleider“ und lebte als junges Mädchen in einem „Tiefseezimmer“ (45). Durch ihre Geburt während eines Blitzschlags ist Inga stets elektrisch aufgeladen und versprüht bei Hautkontakt Funken. Von ihren zahlreichen Verehrern hält sie sich aus Angst vor unbekanntem „physikalischen Reaktionen“ deshalb meist fern (47). Erst viel später geht sie eine Beziehung mit dem fünfzehn Jahre jüngeren, attraktiven Peter Klaasen ein. Iris' Mutter Christa war als junges

Mädchen eine begeisterte Schlittschuhläuferin. Auf dem Eis lernt sie auch ihren späteren Mann, Iris' Vater, kennen, dem sie nach Freiburg folgt. Harriet schließlich, die jüngste der drei Schwestern, wird zwar nicht mit dem Wasser oder einer seiner Erscheinungsformen assoziiert, aber mit dem Effekt des Schwebens, der im Wasser beim Aufeinanderprallen von Schwer- und Auftriebskraft erzielt wird. Da sie ungerne steht oder feste Positionen bezieht, ist Harriet „die geborene Vermittlerin zwischen zwei Welten“ (116). Sie arbeitet als Übersetzerin und zieht zurück zu den Eltern, als sie unerwartet von einem Studienfreund mit Rosemarie, Iris' Cousine, schwanger wird. Iris selbst schließlich, Rosemarie und Freundin Mira liebten es als Kinder, in ihren gemeinsamen Sommerferien in Bootshaven baden zu gehen. Am Moorsee trifft Iris später auch ihren Kindheitsfreund und Miras Bruder Max wieder, mit dem sie gemeinsam in ihr geerbtes Haus ziehen wird.

Die Assoziation der Frauenfiguren mit verschiedenen Formen und Eigenschaften des Wassers evoziert in der Anspielung an die Wasserfrau traditionelle Bilder einer verführerischen, aber gleichzeitig gefährlichen Weiblichkeit, welche vor allem die Verehrer von Inga, Christa und Iris sofort in den Bann schlägt. Allerdings werden diese durch die umgekehrte Perspektive der exotisierten „Wasserfrauen“, die durch Bachmanns *Undine geht* prominenten Eingang in diese durch eine dezidiert männliche Wahrnehmung dominierte Literaturtradition fanden, gleichzeitig unterminiert. In *Der Geschmack* sind es die (Wasser-)Frauen, die sich im Wunsch nach Harmonie und sexueller Erfüllung den Männern zuwenden, welche als Verehrer, Liebhaber, Ehemänner oder Väter jeweils entweder nur vorübergehend in das Leben der Frauen treten oder oft physisch oder geistig lange oder permanent abwesend sind. In einer Mischung aus Ironie, Humor und Tragik karikiert Hagena dabei das sexuelle Begehren der Frauen dieser Familie, wenn sich Inga nach der Vorstellung ihres attraktiven Freundes Peter plötzlich zahlreichen Konkurrentinnen in

der eigenen Familie gegenüber sieht, und wenn dabei auch die sexuelle Beziehung zwischen Rosemarie und Mira ans Tageslicht kommt. Die mysteriösen Umstände, die Ingas Zeugung umgeben, unterwandern die traditionelle Machtposition des Mannes, insbesondere des Vaters, wie sie gerade in Texten und Filmen mit Wasserfrauenmotiv zumal aus der Sicht des Sohnes als Problem thematisiert wird. Weil sich Bertha einst beim Krabbenpulen zuerst ihrem Verehrer Carsten Lexow und anschließend ihrem Mann Hinnerk hingab, bleibt es wegen der lebenslangen Geheimhaltung ihrer Affäre zuletzt offen, welcher der beiden Männer für Ingas Vaterschaft in Frage kommt. Da Ingas Schönheit unter den Männern in der Umgebung weithin bekannt und sie das Objekt der Begierde von vielen ist, erscheint es als ironische Wendung, dass sie einerseits wegen der Gefahr ihrer materialisierten „elektrisierenden Ausstrahlung“ freiwillig auf männliche Kontakte verzichtet, und dass es andererseits den potentiellen Vätern letztlich versagt bleibt, Anspruch auf Vaterschaft zu erheben. Während Lexow davon bis zuletzt heimlich träumt, wie er Iris gesteht, hegt Hinnerk über die väterliche Abstammung Ingas keine Zweifel, und zwar vermutlich nicht nur deshalb, weil er von Berthas und Lexows Affäre nie erfährt, sondern weil es im Weltbild des Richters und Notars, der auch während des Nazi-Regimes seinen Beruf linientreu ausübte, eine illegitime Vaterschaft nicht geben darf.

Durch diese „Vervielfältigung der Väter“, die in ähnlicher Form auch ein Motiv in Kathrin Schmidts *Die Gunnar-Lennefsen-Expedition* darstellt, wird „das faschistische Mutterbild [karikiert], das als Garant ‚rassischer Reinheit‘ im Nationalismus propagiert wurde“ (Eigler, *Gedächtnis* 120). Weniger die Vorstellungen von Rasse als vielmehr Konzepte von sozialen Klassenbarrieren sind jedoch hier bei Hagena im Zentrum der karikaturistischen Darstellung. Hinnerk, der aus ähnlichen familiären Verhältnissen stammt wie Lexow — Lexows Eltern besaßen eine Kurzwarenhandlung, Hinnerk kommt aus einer kinderreichen Wirtsfamilie —

betrachtete anders als Lexow seinen sozialen Status als problematisch und schaffte sich, nachdem er Notar und durch seine Heirat mit Bertha Mitbesitzer eines Anwesens geworden war, sogar ein eigenes Familienwappen an, „um seine niedere Herkunft vergessen zu machen“ (66). Auch wenn Hinnerks Abstand zu Lexow, der einfacher Dorfschullehrer wurde, durch seine aus Kalkül erarbeitete höhere Klassenzugehörigkeit größer wurde — in ihrer Sexualität bzw. deren Konsequenzen lassen sich die beiden Männer nicht voneinander unterscheiden. Da soziale Klassenbarrieren bis heute in Deutschland auch an die nationale oder ethnische Herkunft des einzelnen geknüpft sind, könnte auf Hagenas Roman auch zutreffen, was Eigler für Schmidts *Die Gunnar-Lennefsen-Expedition* zur Diskussion stellt: „Vorstellungen von ethnischer Homogenität und darauf basierender deutscher Kultur und Nationalität, die im frühen 19. Jahrhundert propagiert wurden . . . und bis heute in Debatten um die Transformation zu einer multi-ethnischen deutschen Gesellschaft eine Rolle spielen . . . , basierten schon immer auf einer Fiktion“ (120). Dass Hinnerk später seine unehelich schwanger gewordene Tochter Harriet mit Nichtbeachtung straft, während er für die mögliche Illegitimität seiner älteren Tochter Inga blind bleibt, entlarvt die auf Selbstversicherung beruhenden Machtstrukturen des patriarchalischen „bis weit ins 20. Jahrhundert vorherrschende[n] genealogische[n] Modell[s], das auf Vorstellungen von legitimer Vaterschaft beruht und die kontrollierte Weitergabe von Namen, Geld, gesellschaftlicher Position und ‚Rasse‘ garantiert“ (Eigler, *Gedächtnis* 115). Die selbstbestimmte Sexualität Berthas und Harriets sowie deren unerwarteten und teils unerklärlichen Folgen enthalten hier eine potentiell subversive Macht, da sie „quer zu dominanten gesellschaftlichen Kräften“ stehen (117). Berthas, Harriets sowie Ingas Körper, die sich jeder männlichen und/oder väterlichen Inanspruchnahme entziehen, werden so zu Orten, in denen sich „die Dezentralisierung patriarchaler Macht“ ebenso

konkret materialisiert wie etwa in der weiblichen Eigentümerschaft des Familienhauses sowie dessen Weitergabe innerhalb einer weiblichen Genealogie (116).³⁶

In ihren Untersuchungen zur Bedeutung von Häusern in Texten um die Jahrtausendwende von Elfriede Jelinek, Elisabeth Reichart, Gregor Hens und Monika Maron heben Juliet Wigmore und Monika Shafi die symbolische Macht und Autorität hervor, die mit dem Haus(-besitz) verbunden ist und darauf hindeutet, dass das Haus ein wichtiges Element in der Entwicklung und Etablierung von patriarchalen Gesellschaftstrukturen und Genderkonstruktion und von sozialen Klassenunterschieden und Generationsbarrieren darstellt, aber ebenso zu deren Subversion genutzt werden kann (Shafi, „German and American Dream Houses“ 506, Wigmore 75). Die Konzentration auf die Aufarbeitung einer weiblichen Generationenfolge im Medium eines von der Großmutter an die Enkelin vererbten Hauses steht klar im Widerspruch zu patriarchalisch geprägten gesellschaftlichen Normen. Indem das Hauserbe an die Aufarbeitung einer schwierigen Vergangenheit geknüpft ist, weshalb Iris sich bis zuletzt nicht sicher ist, ob sie es antreten kann bzw. will, werden zudem Vorstellungen der oben erwähnten „kontrollierten“, d.h. durch Tradition naturalisierten Weitergabe von Generation zu Generation im vorherrschenden patriarchalischen Modell unterlaufen und ihrer „Selbstverständlichkeit entkleidet“ (Eigler, *Gedächtnis* 115). Der Fokus auf die weibliche Genealogie, der durch die Anspielungen auf die biblische Eva sowie auf die Figur der Wasserfrau zu einer übergreifenden Perspektive auf Konzepte der Weiblichkeit erweitert werden kann, dient hier nicht dazu, „Weiblichkeit zu biologisieren“, sondern versucht umgekehrt „die

³⁶ Eine gewisse Ausnahme stellt Mira dar, die aus Kalkül das Risiko einer Schwangerschaft in Kauf nimmt, als sie aus Eifersucht auf Rosemaries Flirt mit Ingas Freund Peter diesen verführt. Rosemarie überredet sie später zu einem Schwangerschaftsabbruch.

Entnaturalisierung patriarchaler Konventionen und Normen“ (115).³⁷ Diese wird sowohl durch den subversiven Einsatz von Elementen des Magischen Realismus sowie von Ironie und Humor unterstützt, der weder eine völlige Ablehnung noch die Bestätigung bestehender Zustände ermöglicht. Diese letztlich Deutungsoffenheit kann selbst als subversiv betrachtet werden, weshalb Berthas Haus und Iris' Erbe in ähnlicher Weise als eine Heterotopie betrachtet werden kann wie Alfreds „Radio Universe“ in *Wer früher stirbt*. In diese Subversion bestehender Deutungsmuster und -modelle fügt sich auch das selbstironische Schlussbild von Iris' Mutterschaft Jahre nach dem Antreten ihrer Erbschaft. Als erste Frau der Familie seit mindestens drei Generationen hat sie einen Sohn. Das auf weiblichen Genealogien und Eva-Analogien bestehende Geschichtsmodell verliert damit seine (alleinige) Geltung.

Auf einer metatextuellen Ebene lässt sich Iris' Erzählen, das dem Vergessen eine dem Erinnern gleichwertige Bedeutung beimisst, und das Geschichte in Form von Geschichtesepisodenbar des Anspruchs auf faktische Wahrheit wiedergibt, als ein Hinweis auf den Generationendiskurs zwischen Schriftstellern der 1968er-Generation und Schriftstellern jüngerer Generationen interpretieren, deren Schreiben sich durch „die Absage an die ‚großen Erzählungen‘ des 20. Jahrhunderts“ (zum Beispiel von Günter Grass, Christa Wolf, Uwe Johnson) kennzeichnet (Eigler, *Gedächtnis* 29). Das verlorene Interesse der Bibliothekarin Iris am Lesen und die neu gewonnene Faszination für Kataloge und Indizes sowie für die materielle Beschaffenheit von alten, lange ungelesenen Büchern sind weitere ironische Anspielungen auf die Generationendebatte im deutschen Literaturbetrieb, die auch eine Auseinandersetzung mit tradierten Vorstellungen der Beschaffenheit von Kanonliteratur ist. Auch das ungelöste Rätsel der

³⁷ Im Gegensatz dazu trägt der biblische Subtext der Vertreibung aus dem Paradies sowie die Assoziation der Protagonistin Jo mit der Figur der Eva in Rosenmüllers *Beste Gegend* zur Bestätigung bestehender patriarchalisch geprägter Geschlechterkonstellationen bei, da hier eine Subversion durch Ironie, die im Film selektiv eingesetzt wird, nicht geschieht. Siehe Kapitel 2.

vermutlich von Geistern ständig neu angeordneten Bücher im Obergeschoß des Hauses kann als Hinweis darauf verstanden werden. Da Iris sich die Ordnung nicht erklären kann, gibt sie sich mit dem Vorliegen eines ihr unbekanntes Zufallssystems zufrieden (31). Gerade die spielerische Überschreitung der in der deutschen Literaturkritik traditionellen Grenzen zwischen hoher und Unterhaltungsliteratur und das postmoderne Spiel mit Verweisen, auf das Iris' Faszination mit Katalogen und Indizes anspielt, kennzeichnen das Schreiben jüngerer deutscher Autorinnen und Autoren, zu denen auch Hagena gehört (Shafi, „Spaces of Violence“ 375).³⁸ Die hier ironisch gestaltete Umkehrung der Väterliteratur der 1968er-Generation in eine Mütterliteratur, in welcher die Großmutter der Kriegsgeneration ihr wichtigstes Erbstück — womit weniger das Haus als vielmehr die damit verbundene (Familien-)Geschichte gemeint ist — der Enkelin aus der Post-68er-Generation vermacht, lässt die 68er-Generation in ihrem Bruch mit den Vätern ohne Zukunft verbleiben: Der „absolute Bruch der [Generationen-]Kette ist eine Utopie“, die nicht erfüllbar ist (Assmann 174). In Iris' Entscheidung zur Übernahme und aktiven Neugestaltung des schwierigen Erbes der Familiengeschichte, die sich im Haus anhand ihrer eigenen Geschichten und Fantasien materialisiert, wird dagegen eine Zukunft zurückgewonnen: „Erinnern und Imaginieren von Vergangenem wird so zu einer Intervention im Zeichen der Zukunft und der nächsten Generation. Es geht darum zu erkennen, dass man Teil einer Geschichte ist, die man auch anders weitererzählen kann“ (174). In diesem Sinne ist auch das Schlussbild im Epilog zu verstehen, in welchem Iris am Schreibtisch ihres Großvaters Hinnerk ihre neue Arbeit als Editorin beginnt.

³⁸ Hagenas Debütroman reiht sich dabei in die Werke jüngerer Autorinnen wie zum Beispiel Jenny Erpenbecks (geb. 1967) *Heimsuchung* (2008), Kerstin Hensels (geb. 1961) *Im Spinnhaus* (2003) und Karen Duves (geb. 1961) *Regenroman* (1999) ein, in welchen das Hausmotiv in Verbindung mit der (materialisierten) kreativen Aufarbeitung von Erinnerungen auch als Symbol der Auseinandersetzung mit vorherrschenden Konzepten von Wahrnehmung und Repräsentation gewertet werden kann. Siehe dazu auch Shafi, „Spaces of Violence.“

Sowohl *Der Geschmack* als auch *Wer früher stirbt* enden mit dem (angedeuteten) Einzug einer neuen Mutterfigur ins Haus der Protagonisten: In *Wer früher stirbt* ist es Sebastians Lehrerin Veronika, die ihren Mann, Radiomoderator Alfred, verlässt und mit Sebastians Vater eine Beziehung beginnt, in *Der Geschmack* handelt es sich um Iris selbst, die als neue Besitzerin zusammen mit ihrem Freund Max und ihrem gemeinsamen Sohn ins Haus ihrer verstorbenen Großmutter einzieht. Iris' und Sebastians Auseinandersetzungen mit dem *genius loci* ihrer Häuser, mit den Muttergeistern und den durch sie repräsentierten und materialisierten verdrängten eigenen und unbekanntem familiären Erinnerungen, wird durch die Anwesenheit einer neuen Mutter nicht beendet, sondern in der fortgesetzten Genealogie weitergetragen und neu formuliert. In der Verbindung von Müttern bzw. weiblichen Figuren und Häusern sowie in der Darstellung physisch abwesender oder emotional distanzierter Väter bzw. männlicher Figuren werden zwar traditionelle Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit aufgerufen, nicht ohne dass jedoch gleichzeitig die Selbstverständlichkeit ihrer Konstruktion und Wahrnehmung dabei unterlaufen werden. Häusliche Sphäre und Ehe werden in *Wer früher stirbt* voneinander getrennt, als die mit Alfred verheiratete Veronika ins Haus der Schneiders zieht. Die Ehe als „Inbegriff der patriarchalisch strukturierten bürgerlichen Gesellschaft“ wird dabei zwar nicht abgelehnt, erscheint aber nur als eine Option des Zusammenlebens (Eigler, *Gedächtnis* 116). Mutterschaft und Sexualität werden in Veronika zusammengeführt und ermöglichen Sebastian eine Identifikationsfigur, in der sich die Pole der Idealisierung (Maria) und Dämonisierung (Eva und ihre verwandte Erscheinungsform als Wasserfrau/Sebastians tote Mutter), zwischen welchen sich die katholisch-patriarchalisch geprägte und vom Jungen stark internalisierte Schuld moral seines Dorfes erstreckt, gegenseitig aufheben. Im Musikdiskurs mit Alfred und in dessen „Radio Universe“, die beide den Einfluss der Väterinstanz in Germringen durchdringen und umgehen,

kann sich der Junge schließlich frei entfalten. In *Der Geschmack* werden patriarchalische Strukturen und Konventionen nicht allein dadurch unterwandert, dass weibliche Genealogien in den Funktionen gezeigt werden, die in patriarchalischen Ordnungen von männlichen Generationsfolgen erfüllt werden, allen voran in der Vererbung des Familienhauses. Hinterfragt werden vielmehr die damit verbundenen tradierten Konventionen und Strukturen, die auf Konservierung des Bestehenden abzielen. Die mit dem Haus verbundene Familiengeschichte, die mit vererbt wird, stellt in *Der Geschmack* entsprechend eine Aufgabe dar, mit der sich Iris erst auseinandersetzen will, bevor sie eine Entscheidung über das Erbe trifft. Traditionalisierte Strukturen in der Generationenfolge werden damit ersetzt durch die individuelle Erarbeitung und Gestaltung einer Position innerhalb der Genealogie, die der Protagonistin dadurch nicht „zu-“, sondern vielmehr „offen“ steht.

Eine Bewegung bzw. Entwicklung von einem Zustand des Geschlossenseins hin zur Öffnung ist sowohl in *Der Geschmack* als auch in *Wer früher stirbt* erkennbar. Die Integration von Offenheit in Iris' und Sebastians „Mutterutopie“ deutet darauf hin, dass zugrundeliegende Vorstellungen von Hausbesitz, -gestaltung und -nutzung, von Wohnen und Beheimaten grundsätzlich eine individuelle Wahl-, Gestaltungs- und Deutungsfreiheit, die Souveränität des einzelnen (hier besonders von Frauen, Müttern und/oder Jüngeren innerhalb familiärer Genealogien) mit einschließen. Der Einsatz subversiver Gestaltungsmittel wie Elemente des Magischen Realismus, Humor und Ironie, die weder eine Kritik noch die Bestätigung des Dargestellten eindeutig hervortreten lassen, sowie die reiche Bezugnahme auf und Mischung von filmischen und literarischen Konventionen beanspruchen auch eine Öffnung in der Produktion sowie in der Rezeption von Film und Literatur.

Kapitel 4

Idylle, Ikonoklasmus und Ökoteror: Andreas Maiers satirischer

Heimatroman *Klausen*

Am 5. Juni 2009, dem Tag der Umwelt, wurde in Kinosälen und auf Open-Air-Veranstaltungen in fünfzig Ländern rund um den Globus sowie im Internet kostenlos ein Dokumentarfilm des französischen Fotografen und Umweltaktivisten Yann Arthus-Bertrand gezeigt bzw. zur Verfügung gestellt, mit dem die Produzenten auf die Schutzbedürftigkeit der Erde sowie auf eine weltweit gemeinsame Verantwortungsübernahme aufmerksam machten. *Home* nannte Arthus-Bertrand seinen Film, wie er in einem Interview erklärt, weil die ökologische Intention dieses Projekts wörtlich die Lehre des „Hauses“ bzw. der unmittelbaren „Heimat“ bezeichnet. Der Film setzt sich überwiegend aus beeindruckenden Luftaufnahmen von Naturschönheiten aus der ganzen Welt zusammen. In langen Einstellungen, einem langsamen Schnittrhythmus und begleitet von knappen, einfachen Erklärungen aus dem Off sowie von Filmmusik, die eng mit dem Bildfluss korrespondiert, soll, so Arthus-Bertrand, die Aufmerksamkeit auf die Einzigartigkeit der Natur (zurück)gelenkt werden. Gefragt nach seinen Motiven, warum bzw. wie er den Umweltschutz durch den Film zu fördern erhoffe, beruft sich der Fotograf auf die emotionale Macht des Bildes, die zuvor bereits Zuschauer von Al Gores Dokumentation über die Folgen der globalen Erderwärmung, *An Inconvenient Truth* (2006), bewegt und viele zu Tränen gerührt habe.

Abgesehen vom Titel besitzt *Home* in der gezielten Inszenierung der Natur mit dem Zweck, beim Zuschauer bestimmte Emotionen zu wecken, eine Eigenschaft, die es rechtfertigen

würde, diesen Dokumentarfilm auch als Heimatfilm zu verstehen. Heimat in *Home* wäre dann mit einer global betrachteten Umwelt gleichzusetzen, zu deren Schutz eine weltweite Heimatgemeinschaft aufgerufen ist, um die idyllischen Qualitäten ihrer Lebensgrundlage, die der Film in Bild, Ton und Musik eindringlich inszeniert, für gegenwärtige und zukünftige Generationen zu erhalten. Kritiker wie zum Beispiel *Zeit Online*-Redakteurin Sigrid Neudecker zweifeln jedoch nicht nur am Erfolg der Bildstrategie, die ohne Erklärungen zu ökologischer Verantwortung aufruft. Die Authentizität der ökologischen Absichten selbst wird gar in Frage gestellt, wurde dieses weltweite Filmprojekt doch nur aufgrund seiner Finanzierung durch ein globales Konglomerat aus zahlreichen Marken- und Luxusfirmen wie zum Beispiel Gucci, Yves Saint-Laurent und Puma möglich, für das im Vor- und Abspann ausführlich geworben wird. Eine weitere Parallele zum Heimatfilm deutscher Prägung eröffnet sich durch diese Kritik auf filmhistorischer Ebene. Wie von Moltke im Einzelnen ausführt, nutzten in den 1950er Jahren Produktionsstudios von Heimatfilmen das Werbepotential der auf Emotionen ausgerichteten Landschaftsinszenierung des populären Filmgenres gezielt aus, um ländliche Gegenden in Deutschland als Urlaubsorte darzustellen und zu vermarkten (133).³⁹ Von Moltke und Palfreyman legen außerdem dar, wie Berg- und Heimatfilme in den 1920er und 1930er Jahren maßgeblich dazu beitrugen, dass Alpenregionen als touristische Gebiete erst erschlossen bzw. ausgebaut wurden (von Moltke 22; 43-44; Palfreyman 173). Die Ursprünge vieler der Umweltprobleme, die sich landschaftlich und touristisch attraktiven Gegenden wie den Alpen heute stellen, sind zumindest zum Teil auch auf ihre (audio)visuelle Inszenierung in einem der beliebtesten deutschen Filmgenres zurückzuführen. In jüngerer Zeit setzen sich Heimatfilme wie zum Beispiel

³⁹ Heimatfilme wie *Die Mädels vom Immenhof* (1956), *Die Wirtin vom Wörthersee* (1952) und *Ferien vom Ich* (1952) werden dementsprechend auch häufig in einem eigenen Genre als „Ferienfilme“ klassifiziert (von Moltke 132).

Tom Tykwers *Winterschläfer* (1997) und Thomas Krontalers *Die Scheinheiligen* (2001) mit eben diesen negativen ökologischen und sozialen Konsequenzen des Tourismus auf ländliche Regionen auseinander. Die erwähnten Zweifel an einer authentischen ökologischen Intention des Filmprojekts *Home* verweisen jedoch auf potentiell gegenläufige wirtschaftliche sowie politische Absichten, die in Heimatdarstellungen durch den emotionalen Effekt des Bildes verschleiert oder verharmlost werden können.

Mit dieser Macht des Bildes vor dem Hintergrund ökologischer und sozialer Herausforderungen der Globalisierung und ihrer Auswirkungen auf einen Touristenort in der Südtiroler Provinz setzt sich Andreas Maiers satirischer Heimatroman *Klausen* auseinander. Im Zentrum von *Klausen* steht ein moderner Bilderstreit mit säkularen Motiven: Am fiktiv gestalteten Beispiel der gleichnamigen Südtiroler Stadt wird auf die Diskrepanz zwischen dem Bild eines Ortes, das sich für Tourismus und Medien lukrativ verkaufen lässt, und den Schilderungen des ökologischen und sozialen Raubbaus, der zur Aufrechterhaltung des idealisierten Bildes in Kauf genommen wird, verwiesen. Der Topos des *locus amoenus*, wie er sich durch Heimatromane und Heimatfilme einem deutschsprachigen Massenpublikum eingepägt hat, wird bei Maier zu einem *locus terribilis*: Immer dann, wenn die unterschiedlichen Klausen-Bilder und deren Verfechter aufeinander treffen und der Widerspruch zwischen Vorzeigidylle und Ausbeutung von Mensch und Natur besonders prägnant hervortritt, regt sich in der Südtiroler Touristenstadt der Terror. Nicht die Gewalt steht allerdings bei den einzelnen terroristischen Geschehnissen im Vordergrund, bei denen tatsächlich weder Personen noch Gegenstände ernsthaft zu Schaden kommen,⁴⁰ sondern der Aufbruch der schwelenden Angst der

⁴⁰ Vgl. eine gängige Definition von Terrorismus von Peter Waldmann: „Terrorismus sind planmäßig vorbereitete, schockierende Gewaltanschläge gegen eine politische Ordnung aus dem Untergrund. Sie sollen allgemeine Unsicherheit und Schrecken, daneben aber auch Sympathie und

Betroffenen vor dem Angriff oder Verlust ihres jeweiligen Klausen-Bildes. Der etymologische Ursprung des Terrors aus dem Lateinischen wird dabei in seiner Übersetzung als „Angst“ oder „Schrecken“ beim Wort genommen und verweist in der Hysterie der im Tal eingegrenzten Klausner auch ironisch auf die Entstehung regionalistischer und nationalistischer Tendenzen innerhalb Europas sowie auf Befürchtungen vor wirtschaftlicher und politischer „Fremdbestimmung“ im Zuge der Globalisierung. Ähnlich spielt auch bei den einzelnen Terrorerscheinungen, die im Folgenden untersucht werden, die wörtliche Verwendung von Begriffen eine entscheidende Rolle. *Klausen* warnt im Mantel der Satire vor den konkreten und materiellen Folgen, die von der politischen und wirtschaftlichen Instrumentalisierung von (Heimat-)Begriffen und (Heimat-)Bildern für Mensch und Umwelt ausgehen können, wenn der Geltungsanspruch eines (des eigenen) Heimatbildes zur obersten Norm erhoben wird. Ein Heimatbegriff ist zwar „ohne Bilder, mentale ebenso wie materiale Bilder, nicht möglich“, stellt Bernd Hüppauf fest (112), zumal in einem überwiegend katholisch geprägten Umfeld wie dem Maierschen *Klausen*.⁴¹ Der Aufruf zu einer bewussteren, kritischen Betrachtung und Wahrnehmung, den Andreas Maier zusammen mit Autorin Christine Büchner in *Bullau: Versuch*

Unterstützungsbereitschaft erzeugen“ (zitiert in: Baumann, „Zum Begriff des ‚Terrorismus‘: Überlegungen zur aktuellen Debatte,“ S. 101).

⁴¹ Bildliche Darstellungen spielen in der katholischen Kirche eine signifikante Rolle für die Glaubenspraxis, spätestens seit der Reformation aber auch für die Abgrenzung einer spezifisch katholischen (und ähnlich einer christlich-orthodoxen) Identität. Nach dem Byzantinischen Bilderstreit im achten und neunten Jahrhundert, der sich an verschiedenen Auslegungen des alttestamentarischen Bilderverbots in der frühen christlichen Kirche entzündete, sind religiöse Darstellungen sowie deren Verehrung seit dem Konzil von Nicäa von 787 in der orthodoxen und der katholischen Kirche grundsätzlich erlaubt, wenn auch aufgrund unterschiedlicher Argumentationen. Im Mittelalter kam es zu einer Blütezeit der sakralen Kunst, bis im fünfzehnten Jahrhundert Reformatoren verstärkt Kritik am Einsatz von Bildern in der Kirche übten. Luther lehnte bildliche, religiöse Darstellungen nicht grundsätzlich ab, betonte aber den Vorrang des Wortes vor dem Bild. Materielle Darstellungen sollten entsprechend allein dem pädagogischen Zweck der Verkündigung des Wortes Gottes dienen. Andere Reformatoren wie zum Beispiel Calvin und Zwingli drängten dagegen auf ein Bilderverbot. Während des sechzehnten Jahrhunderts kam es zu einem reformatorischen Bildersturm in Städten in ganz Europa, vor allem in der Schweiz und im Heiligen Römischen Reich. Vgl. die Aufsätze von Gerhard May, „Die Kirche und ihre Bilder“ und von Werner Hofmann, „Luther und die Folgen für die Kunst“.

über Natur (2006) vornehmen und der den Autoren zufolge zu einem verantwortungsvolleren Umgang mit Mensch, Natur und dem Heimatbegriff führen soll, könnte jedoch als eine Antwort auf diesen Bilderstreit in *Klausen* gedeutet werden.

Andreas Maier, 1967 im hessischen Bad Nauheim geboren, promovierte im Jahr 2002 mit einer Arbeit über Thomas Bernhard. Sein schriftstellerisches Debüt gab er im Jahr 2000 mit der viel beachteten Provinzposse *Wäldchestag*, in der sich Verwandte und Bekannte eines plötzlich verstorbenen Eigenbrötlers in der hessischen Wetterau zusammenfinden, um dessen an unangenehme Bedingungen geknüpftes Erbe anzutreten. Auch wenn Maiers Prosa in *Klausen* und *Wäldchestag* eine auffällige Ähnlichkeit mit Bernhards Erzählstil aufweist — so zum Beispiel in der durchgehenden Verwendung des Konjunktivs, in seiner präzisen Beobachtung einer Region und seiner Bewohner und in der Ausgestaltung einer zentralen, charismatischen Hauptfigur — orientiert sich der Autor, wie er in einem Interview erklärt, in seinem Schreiben vielmehr an Schriftstellern des poetischen Realismus wie etwa Wilhelm Raabe und Fjodor Dostojewski.⁴² Stuart Taberner nennt Maiers Schreiben deshalb auch als Beispiel für die literarische Darstellung der Provinz im Zeitalter der Globalisierung, wie er sie im Einzelnen charakterisiert („German literature“ 18, siehe auch Kapitel 1 dieser Arbeit). An Raabe schätzen Maier und Büchner in *Bullau* seine genaue Beobachtung der Natur und sein frühes Gespür für die Gefahren, die ihr durch den Menschen und dessen zivilisatorischen Errungenschaften drohen. Für Werke wie *Pfisters Mühle: Ein Sommerferienheft* sowie *Meister Autor oder die Geschichten vom*

⁴² Nach *Klausen* veröffentlichte Maier mit *Kirillow* (2005) einen auf Fjodor Dostojewskis *Die Dämonen* (1873) anspielenden sozialkritischen Roman über eine Gruppe junger Globalisierungsgegner. *Sanssouci* (2009), eine ostdeutsche Provinzsatire, die in Potsdam spielt, ist bislang sein jüngstes Werk. Maier ist außerdem bekannt für seine kritischen Positionen zu den Atommülltransporten ins Zwischenlager Gorleben im niedersächsischen Wendland.

*versunkenen Garten*⁴³ würde man Raabe heute gar, so die beiden *Bullau*-Autoren, für „einen radikalen Ökoterroren halten, für einen Zivilisationshasser fundamentalistischster Art . . . , [weil er mit seiner Prosa] wollte, daß die Welt in Ruhe gelassen wird, und zwar von den Menschen“ (34). *Pfisters Mühle* und *Meister Autor* handeln davon, wie die industrielle Umweltverschmutzung, die von Kräften der Wirtschaft, der Politik und der Gesellschaft aus Interesse am Profit in Kauf genommen wird, auf lange Sicht auch negativ auf den Menschen zurückwirkt.

Dem Ökoterrorenismus und Zivilisationskritiken aller Art sagt in *Klausen* eine Allianz aus skrupellosen Geschäftsleuten, Rechtskonservativen und sensationslustigen Mitläufern den Kampf an. Dass Maier den Handlungsort von der hessischen Provinz seines Romandebüts *Wäldchestag* nach Südtirol verlegt, mag, rein biographisch betrachtet, sicherlich damit zusammenhängen, dass Maier selbst für einige Zeit in Brixen gelebt hat. *Klausen*⁴⁴ ist in seinem Roman allerdings auch ein Schauplatz, der allein wegen seiner Eingrenzung durch die Alpen — eine Tatsache, der die (reale) 5000-Einwohner-Stadt ihren Namen verdankt (vgl. lat. *clausus*, „abgeschlossen“) — zu einem Modell für die Enge der Provinz wird, die den Klausnern im Roman eine Mentalität der Verbohrtheit und Ignoranz zu eigen macht. Modellhaft repräsentiert die Südtiroler Kleinstadt an der Brennerautobahn einen ländlich-rustikalen Touristenort, wie er vor allem für (deutsche) städtische Urlauber attraktiv ist. In der satirischen Überzeichnung steht die Südtiroler Kleinstadt an der Brennerautobahn auch für den europäischen Nationalstaat, der die erleichterten

⁴³ Raabes *Meister* beinhaltet nach Maier und Büchner „eine der traurigsten Szenen deutscher Literatur, nämlich als in einem Garten Landvermesser auftreten, die dort einen neuen Stadtteil planen, wo eben noch Taxus, Grün und Sonne waren“ (35).

⁴⁴ *Klausen* in Kursivschrift bezieht sich im Folgenden auf Andreas Maiers Roman, in Normaldruck auf den (fiktiv gestalteten) Handlungsort. Bezüge auf die real existierende Südtiroler Stadt werden durch einen entsprechenden Zusatz im Text kenntlich gemacht.

Transitbedingungen für Personen und Waren innerhalb der Europäischen Union ausnutzt, aber gleichzeitig auch eine „kulturelle Überfremdung“ fürchtet, und deshalb eine sehr selektive Abschottungspolitik betreibt. Dieses Klausen wird bei Maier zum Ziel eines Terroranschlags, auch wenn im Ort niemand so genau weiß, worin dieser eigentlich besteht. Selbst der Leser kann darüber nur spekulieren, denn immer wieder beruft sich der undurchsichtige Erzähler auf die Macht des Gerüchts, die jedes, durchgängig in der indirekten Rede berichtete Geschehen letztlich auf seine Möglichkeit reduziert. Einiges weist darauf hin, dass eines Nachts vor dem Zeitpunkt der Erzählung ein versuchtes Bombenattentat auf die viel befahrene und wegen des Verkehrslärms stark kritisierte Brennerautobahn über dem Eisacktal stattfindet, in dem Klausen liegt. Vermummte Gestalten halten den Verkehr auf, entrollen Parolen und verschwinden nach wenigen Minuten wieder im Dunklen. Sprengstoff sowie ein suspektes Paket werden gefunden. Doch alle Spuren verlieren sich letztlich im Nichts. Die Erzählung beginnt nach diesen Geschehnissen und stellt einen Versuch dar, die Ereignisse der vorausgehenden drei Wochen zu rekonstruieren, die zu dem Anschlag geführt haben könnten, sowie ein Bild der möglichen Täter zu entwickeln. Dabei stellt sich für den Leser heraus, dass der Terror in Klausen in unterschiedlichen Erscheinungen schon lange vor den vermeintlichen Ereignissen existiert hat.

Terrorverdächtige gibt es für die Klausner genug, allen voran der Schuhmachersohn Josef Gasser, der als junger Mann zu einem geisteswissenschaftlichen Studium nach Berlin gegangen war und seit seiner Rückkehr den Klausnern wie ein Fremder vorkommt. Selbst Gassers Mutter versteht ihren Sohn, der sich seit seiner Rückkehr der Suche nach der „Wahrheit, [dem] Gesetz der Welt“ (22) verschrieben hat, nicht mehr. Seinen Dialekt hat er in Berlin fast gänzlich verloren und lernte stattdessen Chinesisch. Außerdem soll Gasser sich dort laut seiner ehemaligen Mitbewohnerin für eine Weile „im Dunstkreis irgendwelcher linken oder radikal-linken

Gruppierungen“ aufgehalten haben (16-17). Nach seiner Rückkehr nach Klausen gilt er vielen zunächst als „fleißiger Nichtsnutz“, der sich eine Weile mit Gelegenheitsarbeiten in der Umgebung durchbringt, bis er schließlich eine feste Stelle beim Klausner Fremdenverkehrsverein annimmt (19). Im Gegensatz zu Gasser ist seine Schwester Kati, eine bekannte Fernsehschauspielerin und Lieblingsfigur der Klatschpresse, der ganze Stolz Klausens. Immer wieder fällt der Hinweis auf eine mögliche fieberartige Krankheit Gassers, die sich in gesteigerter Nervosität, in „Zuständen“ und „Anfällen“ äußert und sich zunehmend verschlimmert, je länger er sich in Klausen aufhält. Dies alles erfährt man durch einen Erzähler, der in quasi-auktorialem Erzählverhalten (statt über Allwissen verfügt dieser über eine Allkenntnis von Vermutungen und Gerüchten) Gasser etwa Dreiviertel des Geschehens kaum aus den Augen lässt und ihn in der Innen- und Außensicht beschreibt, bis dieser eines Morgens plötzlich verschwindet (125). Danach, berichtet der Erzähler, wird Gasser noch zweimal gesehen, möglicherweise erscheint er aber nur als „Wahngebilde“ bzw. als „Epiphanie“ in der Vorstellung der überwiegend katholischen Klausner (171; 192).

Ein zweiter Terrorverdächtiger ist Leopold Auer, der zum Zeitpunkt des Erzählerberichts bereits an einer Leberembolie verstorben ist. Zu Lebzeiten fristet er eine verarmte Existenz als Künstler ohne festen Wohnsitz. Nur vorübergehend richtet er sich eine kleine Kammer über dem „Keller“, einer Klausner Gaststätte und Schauplatz mehrerer Schlüsselszenen, ein. Auers Gedichte versteht in Klausen niemand. Da sie jedoch, so der Erzähler, in „renommierten deutschen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht“ werden und Auer heute „[als] der wichtigste und berühmteste Dichter“ des Eisacktals gelte, könne man ihn nicht für einen „Dorfblödi“ halten“ (67). Ein Stipendiumsangebot eines deutschen Ministeriums lehnt Auer ab, weil er den Behörden misstraut, aber auch, weil ihm Geld nichts bedeutet. Seine Gedichte lässt er

sich lieber in Wein auszahlen. Die *Pazzi* (von ital. *pazzia*, „Verrücktheit“, „Wahnsinn“) benannten Zeichnungen, die man nach den Geschehnissen in seiner Kammer findet, werfen jedoch auf Auer den Verdacht, „für den Terror den geistigen und ästhetischen Nährboden geliefert zu haben“ (67). Auf diesen *Pazzi* hatte Auer Klausnerinnen und Klausner sowie den Ministerpräsidenten und den Verkehrsminister mit völlig verzerrten Gesichtern skizziert (215). Auer erscheint vielen jedoch schon vor Entdeckung der Skizzen „trotz seinem (!) Krankenweg, oder gerade deshalb“ als suspekt (66).

Die Lebens- und Leidenswege von Auer und Gasser zeigen einige Übereinstimmung mit Charakteren aus Werken von Thomas Bernhard wie zum Beispiel mit Maler Strauch aus *Frost* (1963) oder mit Konrad aus *Das Kalkwerk* (1970). All diese Figuren sind Außenseiter in einer Gesellschaft, deren Mentalität mit der Beschaffenheit ihrer jeweiligen örtlichen Umgebung eng zu korrespondieren scheint. In *Klausen* weist der Name des Handlungsortes auf seine Abgeschlossenheit hin. Diese spiegelt sich in der Mentalität der Bewohner wider, die es bevorzugen, „unter sich“ zu bleiben und diejenigen, die sie wie Auer und Gasser nicht oder nicht mehr verstehen, auszugrenzen. Auer und Gasser unterscheiden sich umgekehrt durch ihre Biographien von den Klausnern gerade dadurch, dass sie Grenzen nicht benötigen. So überschreiten sie persönlich oder/und im Geiste nicht nur das politische, geographische, kulturelle und weltanschauliche Einflussgebiet Klausens, sondern auch das des Landes sowie in Gassers Fall durch das Erlernen einer außereuropäischen Sprache auch das des Kontinents. Gassers und Auers Freiheit, Arbeit nach persönlichen Gründen auszuwählen oder auch abzulehnen ebenso wie der häufige Wechsel von Arbeits- und Wohnorten oder gar der Verzicht darauf stellen eine, wenn auch ironisch skizzierte, Mobilität und Flexibilität dar, wie sie den Arbeitsbedingungen einer globalisierten Welt entgegen kommen, jedoch nicht dem territorial und traditionell gebundenen

Heimatverständnis der Klausner. Gerade diese Abweichung macht Auer und Gasser für die Klausner zu Terrorverdächtigen, während die beiden Außenseiter ihren Heimatort zunehmend als *locus terribilis* erleben. August Obermayer beschreibt diesen Topos anhand seiner Untersuchungen am Werk Bernhards unter anderem als „Kerker“ oder potentielle „Todeszelle“ für die betroffenen Ausgegrenzten (220). In *Klausen* gehen die Auswirkungen der repressiven Umgebung auf die Freunde Gasser und Auer gegen Ende immer weiter auseinander. Zwar verschlimmern sich zunehmend bei beiden vorhandene Krankheits- und Leidenssymptome, während sich jedoch Gasser am Ende zumindest zeitweise der Gesellschaft entziehen und wieder „erscheinen“ kann, verlässt Auer „Klausen bis zu seinem jähen Tod nur noch selten, und nachdem er seinen Verkehr mit den Leuten auf der Ploderburg [in Brixen] eingestellt hatte, verließ er Klausen überhaupt nicht mehr“ (13). Der Trinker stirbt an einer Leberembolie, die als eine „ortsspezifische Erkrankung“ betrachtet werden kann, wie sie auch bei Bernhard vorkommt (Obermayer 219).⁴⁵ Im übertragenen Sinne ließe sich auch behaupten, Auer stirbt an einer „überdosierten“ Enge in Klausen, die er an den Bewohnern seines Heimatortes selbst diagnostiziert. Seine *Pazzi* dokumentieren dieses Krankheitsbild der Klausner, die, dargestellt „in einer Haltung, als seien sie angekettet, als litten sie Qualen wie bei ihren ganz individuellen Höllenstrafen“, bei den Betrachtern für Aufruhr und Unverständnis sorgen (214). So bleibt Auers handschriftliche, mehrmals unterstrichene Notiz, die bei seinen *Pazzi* gefunden wird, auch unkommentiert als letzter Satz des Romans stehen: „Laßt mich eine Fratze malen, eine Fratze mit aufgerissenem Mund!“ (215).

⁴⁵ Diesen „ortsspezifischen“ Bedingungen entsprechend ist ein Großteil der Klausner der Trinksucht verfallen. Auch Touristen und Durchreisende fallen für die Zeit ihres Aufenthalts durch völlig entgrenzten Konsum des Südtiroler Rotweins auf. Klausner und Nicht-Klausner befinden sich die meiste Zeit in einem Rauschzustand, allein Auer kostet die ortsspezifische Trinksucht das Leben.

Der Verweis auf Dostojewskis Roman *Die Dämonen*, aus dem Auers Worte zitiert sind, reflektiert jedoch weitere Deutungsmöglichkeiten auf die Skizzen des Künstlers zurück. *Die Dämonen* sind bei Dostojewski Mitglieder einer Gruppe von Revolutionären in einer russischen Provinzstadt, die sich aus philosophischen Überlegungen und aus politischem Kalkül heraus zu Herren über Leben, Leid und Tod der Bewohner ihrer Stadt sowie ihrer Familienangehörigen erheben. Auers *Pazzi* sind ein Abbild der Klausnerinnen und Klausner sowie von hochrangigen Politikern, die mit einer Mischung aus Profitgier und Ignoranz nicht nur über sich selbst und andere bestimmen, sondern auch über die Zukunft ihrer Umwelt. Ihre Fratzen in Auers Kammer sind ein Spiegelbild ihres verzerrt-grotesken Handelns und Denkens, das sich in einem oppositionellen Glauben an die Macht der Wirtschaft äußert, solange diese dem eigenen Nutzen sowie der Wahrung des Vorsprungs vor potentiellen Konkurrenten dient. Allein zugunsten des Profits stehen die Grenzen Klausens für geldbringende Touristen, „Zivilisationsflüchtlinge“ und für die Industrie weit offen, während sich Klausen selbst jeden Tag über seine Grenzen hinaus vielfach verkauft, wie Maier anhand touristisch vermarkteter Klausen-Bilder symbolisch darstellt. Die idyllische Heimat, die sich die Klausner durch Abschottung gegen unliebsame „fremde“ Einflüsse zu erhalten hoffen, existiert durch deren gleichzeitige unkontrollierte Öffnung gegenüber dem wirtschaftlichen „Naturgesetz“ (195) nur noch auf den Bildern des Klausner Künstlers Pareith, sowie dessen Vorbildes, Albrecht Dürer.

Pareith ist in Klausen und Umgebung bekannt für sein Ölbild „*Stadtansicht Klausens*“, das als Postkarte und Poster jeden Tag an Touristen verkauft wird. Die Besonderheit an diesem Gemälde ist, dass weder die Autobahn noch die Speckwerke, die Kalkwerke oder der Staudamm zu sehen sind, dass also, wie Auer zusammenfasst, Pareiths „Bild mit Klausen genausoviel zu tun hat wie der Speck aus den Speckwerken mit dem Südtiroler Speck, nämlich gar nichts. Aber es

verkauft sich ideal“ (53-54). Während sich „die gesamte Intelligenz des Eisacktals“ über den Erfolg von Pareiths Gemälde amüsiert, „beneid[en] alle anderen Städte Klausen natürlich um dieses Bild, denn es [ist] Gold wert“ (53). Neben Pareiths Gemälde lockt eine weitere bekannte Abbildung Klausens, Albrecht Dürers um 1500 entstandener Kupferstich *Das Große Glück*, Besucher wie zum Beispiel den deutschen Professor Klein, Gastdozent an der Universität Bozen, und seine Frau in die Stadt. Wie Pareiths Gemälde ist auch Dürers Zeichnung von Klausen „vollkommen idyllisch und für Werbezwecke ideal geeignet. Das große Glück Dürers ist das große Glück Klausens! Wie viele Menschen zieht der Name Dürer nach Klausen!“ (151). Mit dem Verkehrslärm von der Autobahnbrücke, der lauten Popmusik auf den vielen Dorffesten und den permanent fernsehenden Nachbarn hatte der lärmempfindliche und zivilisationsscheue Professor dabei nicht gerechnet. Seine Frau wirft dem Enttäuschten entsprechend vor, dass er nur das erträgt, „was schon da war, bevor [er] da [war]. Züge zum Beispiel“ (88; 74). Um aber ihren Heimatort für Touristen und potentiell geldbringende Umsiedler wie Klein weiterhin attraktiv zu erhalten, verteidigen die Klausner die Illusion ihres Heimatbildes nach außen, während sie innen neue Grenzen ziehen bzw. alte reaktivieren.

Der nächtliche Anschlag eines Flugblatts an verschiedenen Hauswänden in Klausen sowie die Verbreitung einer Digitalversion auf der Internetseite des Fremdenverkehrsvereins kommt den geschäftstüchtigen Klausnern, der doppelten Bedeutung des Wortes entsprechend, denn auch wie eine terroristische Attacke auf die höchsten Werte der Stadt vor. Ein Anonymus, der sich als „a“ ausgibt — und damit auch an den RAF-Terroristen Andreas Baader erinnert, der mit diesem Kürzel verschiedene Schriften unterzeichnete — zieht auf diesem Pamphlet „über Klausen und das dortige Menschenwerk her. So gut wie alles im Tal, verkündet[...] er, war durch die Stadt und das Land zerstört“ (139). Die konkrete Aufzählung einer Liste von

Umweltverwüstungen zugunsten der Autobahn, des Staudamms, der Industrie und des Baugewerbes erregt einige versammelte Klausner dermaßen, dass sich schnell alte Ressentiments zwischen Deutschland- und Italienbekennern unter den Südtirolern regen.⁴⁶ Die im Flugblatt des „a“ verbreitete Anklage der Umweltverschmutzung wird dabei über diese Aktualisierung eines historischen Zwists von den Klausnern völlig übergangen. Selbst die Bürgerinitiative „Lärmschutz Klausen“, die sich dem Umweltschutz verschreibt und den Lärmpegel des Transitverkehrs auf der Brennerautobahn überprüfen möchte, wird durch interne Streitigkeiten zwischen Südtirol- und Italienanhängern maßgeblich geschwächt. Zu Fall bringt sie aber erst der skrupellose Großunternehmer Laner, der in mafioser Manier mit einem Schlägertrupp und verbalen Drohungen einigen Mitgliedern der Bürgerinitiative schwer zusetzt und sie von ihrem Vorhaben abbringt. Opfer eines ähnlichen gewalttätigen Anschlags wird wenig später ein zweiter dubioser Großunternehmer: Mitglieder des Südtiroler Vogelschutzbundes überfallen eines Nachts den Diskothekenbesitzer Zurner, verprügeln ihn und hinterlassen am Tatort Flugblätter mit ihrer Forderung nach Eindämmung des nächtlichen Lichtsmogs. Auch wenn in den folgenden Tagen einige der Klausner dabei der Kritik der Vogelliebhaber zustimmen, dass die Lichtstrahler von Zurners Diskothek eine unnötige Gefährdung für Zugvögel seien, ist sich die Mehrheit doch einig: Um mit größeren Touristenstädten wie Brixen mithalten zu können, habe man keine andere Wahl als die Skybeamer installiert zu lassen: „Da aber die eine Stadt es mache, mache es die andere Stadt auch, . . . und so gehe alles seinen Gang, und schließlich hätten die Städte ja vor

⁴⁶ Flugblätter mit teils hetzerischen Formulierungen dienten nämlich schon zum Zeitpunkt der „Option“ zwischen 1939 und 1943, als sich die deutschstämmigen Südtiroler zwischen der Option für Deutschland, d.h. der Umsiedelung dorthin, oder für ein Verbleiben in Südtirol mit Aufgabe ihrer Sprache und Kultur zugunsten einer „Italianisierung“ entscheiden mussten, als Propagandamittel beider Parteien. Ab Mitte der 1950er Jahre machte zudem der terroristisch aktive Befreiungsausschuss Südtirol (BAS) mit Flugblattaktionen auf sein Ziel aufmerksam, die Wiedervereinigung Südtirols mit Tirol, d.h. mit Österreich zu erkämpfen.

allem an den Einkünften und den Touristen Interesse. . . . So zwingt sich die menschliche Gesellschaft immer in die Richtung des Fortschritts“ (130-31).

Der Leitsatz der wirtschaftlichen Bereicherung, dem in Klausen alles andere untergeordnet wird, illustriert als konkretes Beispiel den Standpunkt, von dem der Universitätsassistent Saverio Zanetti seinen Kollegen Klein im Keller zu überzeugen versucht. In einem Gespräch insistiert der Florentiner mit Bezug auf Nietzsche und in Anspielung auf die Globalisierung darauf, dass gerade eine „neue historische Stufe“ entstehe, die Ausdruck in einer „neuen, bewußten Kultur, die die Erde *als Ganzes ökonomisch verwaltet*“ finde: „Der Mensch aber *ist* die Ökonomie. Sein Maß aller Dinge *ist* die Ökonomie. Das hat nur noch niemand richtig begriffen [Kursivdruck im Original]“ (56-57). Allerdings spricht Zanetti auch klar von den negativen Konsequenzen, die diese historische Entwicklung nach sich zieht. Für seine Theorie, dass der unvermeidliche Zusammenbruch der Weltwirtschaft und die weltweite Ausbeutung der Umwelt „das dialektisch notwendige Heraufkommen gewisser ökologischer und sogar terroristischer Bewegungen“ vorbereite, wird Zanetti nicht nur von einigen Klausnern als „Apokalyptiker“ verschrien (146; 148-49). Er wird damit auch zum Hauptverdächtigen für die Verteilung der kritischen Flugblätter und insgesamt zu einer Projektionsfigur, an der sich zunächst zum Höhepunkt der Entwicklungen während eines öffentlichen Vortrags Zanettis der gesammelte Argwohn der Kleinstädter entlädt. Die Veranstaltung des Volksbildungsvereins artet in absurden Schuldzuweisungen aus, die die anwesenden Klausner und angetrunkenen deutschen Touristen zunächst Zanetti, dann aber sich gegenseitig zurufen, bis sich die Versammlung wegen der Nachricht vom Terroranschlag auf die Autobahnbrücke auflöst. Zanetti selbst beobachtet diese Vorgänge mit Zufriedenheit (199). Von der Bühne des Vortragssaals aus wird er in dem Moment zum Zuschauer des weltfremden „Klitschentheaters“, als das Südtirol bereits zu Beginn

von Gassers ehemaligem Mitschüler Paolucci umschrieben wird (36-37). Maier entwirft hier im Mantel der Parodie auch das Modell eines kleingeistigen Europas, dessen politische Identität in der Rückkehr zu einer nationalen und/oder regionalen Selbstbezogenheit „nach innen“ hin fragmentiert wird, während gemeinsame soziale oder ökologische Verantwortungen aus dem Blick geraten.

Verschiedene weitere Hinweise auf das Theater und die Inszeniertheit einzelner Begebenheiten lassen sich dabei im gesamten Buch feststellen. Eine zentrale Rolle für die Erstellung von Menschenbildern spielen für die Klausnerinnen und Klausner neben Gerüchten visuelle Medien, vor allem Boulevardzeitschriften und das Fernsehen. Wie „mindestens siebenzig Prozent aller Klausnerinnen“ liest zum Beispiel Gassers Mutter leidenschaftlich gern Magazine, „weil sie . . . immer mal etwas über [ihre Tochter] Kati darin finde“ (104; 23). Stolz erzählt sie ihrem Sohn, dass viele Klausner sogar Artikel und Bilder von Kati sammeln und aufhängen (23-24) — sehr zum Entsetzen des Wahrheitssuchers Gassers, der seine Mutter darauf hinweist, dass „Kati . . . nur zur Bebilderung [von] Ideen [dient]“ (23).⁴⁷ Schon zu Beginn teilt der Erzähler die von ihm berichteten Ereignisse in „eine Art Vorspiel“, bei dem Gasser in einem provokanten Gespräch mit deutschen Touristen eingeführt wird, und ein „Hauptstück in Klausen“ auf, das sich im Rückblick und aus „der Nähe betrachtet . . . in einen Kosmos von Möglichkeiten“ auflöst (12-13; 214). Der Einsatz der Theatersymbolik im Zusammenhang mit der Figurenzeichnung Zanettis und Gassers sowie verschiedener anderer Hinweise konkretisiert Bezüge zu Goethes *Faust*, wobei der Florentiner Ähnlichkeiten mit Mephisto und der Wahrheitssucher Gasser mit Faust aufweisen.

⁴⁷ Für diese Kritik an seiner Mutter, die sich in Klausen herumspricht, wird Gasser später von der „öffentlichen Meinung“ ironischerweise mit dem ähnlichen Argument verurteilt, dass seine Vorstellungen nichts mit der Person und dem Leben seiner Mutter zu tun haben: „Man sagte ihm nach, er ziehe ein Menschenbild, das er sich gemacht habe, den Menschen vor, er wolle nicht die Menschen sich selbst sein lassen“ (104).

Der Erzähler selbst bringt den Namen des Teufels ein, als er die Reaktionen der Klausner auf Zanetti beschreibt, welche in ihm „einen verleumderischen und boshafte[n] Charakter, eine Art Mephisto [sehen], der sein Gift unter die Menschen verstreue“ (136). Das „Klitschentheater“ im Bürgersaal, das letztlich nur die zugespitzte Wiederholung der stets gleich absurd ablaufenden Auseinandersetzungen der Klausner darstellt, erinnert durchaus an die Szene in „Auerbachs Keller“, in der Goethes Mephisto mit allerlei Zaubertricks und viel Wein ein paar „lustige Gesellen“ aneinandergeraten lässt, um Faust das leichte Leben in der „kleinen Welt“ vorzuführen. Maiers Erzähler hält es selbst für möglich, dass der mit dem Chaos zufriedene Zanetti „einen wirklich teuflischen Trick“ angewandt hat (199). Eine Assoziation zum *Faust*-Drama ergibt sich auch durch die Gaststätte *Keller*, über der Auer seine Kammer gemietet hat, und wo später auch der Mantel des verschwundenen Gassers als Beweisstück im Umfeld der Brückenereignisse aufgrund seiner möglichen Signifikanz eifrig diskutiert wird (160). Die Assoziationen zum Theater und Anknüpfungen an den *Faust*-Stoff im Besonderen unterstreichen den parabolischen Charakter der Geschehnisse in *Klausen* und verweisen auf das Thema menschlicher Vermessenheit, das sich bei Maier in ironischer Umkehr im unbedingten Streben nach der Durchsetzung von „Nicht-Wissen“, von einem „Grundrecht darauf, Dinge nicht zur Kenntnis nehmen zu müssen“ (55), äußert.

Diesem Gebot der Ignoranz verschreiben sich nicht nur die Klausner, sondern ganz besonders die Touristen. Da in *Klausen* sprachliche Benennungen bedeutungsvoll gewählt sind, können sie allein schon durch die klangliche Nähe der beiden Wörter durchaus als eine Art von Terroristen gesehen werden, die die Südtiroler Kleinstadt quasi als Geisel für die Erfüllung ihrer privaten Glücksutopie in Anspruch nehmen. Das Dilemma vieler Regionen, die wirtschaftlich vom Tourismus abhängig sind, lässt sich an den drohenden Worten eines deutschen Touristen

ablesen, die er in seiner Unterhaltung mit Gasser in Bezug auf Südtirol ausspricht: „Man müsse die Landschaft erschließen, aber man müsse sie auch schützen. Wenn zu viel Industrie gebaut werde, kommen die Touristen nicht mehr“ (9). Entsprechend ist die Erhaltung des Tourismus in vielen der in *Klausen* geführten Diskussionen die oberste Priorität in der Entscheidungsfindung für oder gegen eine Innovation. So nimmt man zum Beispiel in Klausen in Kauf, dass „wegen der Touristen alles permanent angestrahlt wird, damit man die berühmten und malerischen Bauwerke von der Autobahn aus sehen kann, auf daß man sich entschieße, demnächst in Klausen einzukehren und dort sein Geld zu lassen“ (69). Im Streit um den von der Brennerautobahn ausgehenden Verkehrslärm wird der Tourismus sowohl als Pro- als auch als Contra-Argument für die Reduzierung des Verkehrs als Mittel zur Lärmberuhigung angeführt (70-73). An manchen Stellen verdichten sich die Hinweise zu der Darstellung, dass der Tourismus bzw. die wirtschaftliche Abhängigkeit von dessen Geldströmen eine ignorante Haltung vieler Klausner erst fördert. Dies zeigt sich zum Beispiel in der kruden Klassifizierung der verschiedenen Ausländer, die in Klausen auftreten. Während die geldbringenden Touristen, die mehrheitlich deutsch sind, mit zuvoreilender Gastfreundlichkeit empfangen werden, wovon der sich bei Gaststätten und Privathaushalten durchschmarotzende deutsche Badowsky besonders profitiert, ist man am Schicksal der Asylbewerber in der Brixener Ploderburg, welcher wegen der geplanten Erschließung eines Neubaugebietes der Abriss droht, wenig interessiert. Neben Italienern bekommen vor allem Immigranten und Angehörige sichtbarer Minderheiten wie die drei Pakistaner auf Delazers Baustelle den Argwohn der Klausner zu spüren, wenn zum Beispiel nach Schuldigen für die nächtliche Prügelattacke auf die Lärmmesser der Bürgerinitiative gesucht wird. Dass sich die Pakistaner dabei in ihrer jahrelangen Expertise im traditionellen Südtiroler Erkerbau und in ihren Trink- und Fernsehgewohnheiten schon lange nicht mehr von den

Einheimischen unterscheiden, spielt für die Klausner keine Rolle (101). Zanettis prophetische These von der ökonomischen Durchdringung des Menschen erfüllt sich in Klausen, wo die Erhaltung des Tourismus zugunsten des Profits oberste Priorität hat, auf eindringliche Weise und entlarvt einmal mehr zwiespältige Reaktionen auf Auswirkungen der Globalisierung. Badowsky als einzige Figur, die die Globalisierung explizit anspricht und den Klausnern vorwirft, „die sukzessive Zerstörung der gesamten Umwelt im Eisacktal bloß des Geldes wegen [zu dulden], aber [einer] Handvoll Ausländer gegenüber . . . plötzlich . . . aggressiv [zu werden]“, profitiert als schmarotzender Dauertourist selbst von der Klausner Einstellung (166). Selbst Zanetti kann sich am Ende dem von ihm beschriebenen Einfluss der Ökonomie in Klausen nicht entziehen. Gegen ihn wird wegen des Besitzes von verbotenem pornographischem Material, das zufällig im Zuge der Terrorermittlungen entdeckt wird, ein Prozess eröffnet (205).

In *Bullau* benennen Maier und Büchner einerseits die wirtschaftliche und technische Rationalisierung von Handeln und Denken, die im Zuge der Globalisierung wieder verstärkt hervortritt bzw. wahrgenommen wird, als einen Hauptgrund für eine voranschreitende Entfremdung des Menschen von der Natur. Andererseits sehen sie vor allem die zunehmende Verbreitung und Bedeutung von Medien als einen wesentlichen Einflussfaktor dafür, wie Vorstellungen von Menschen und von der Natur durch Bilder erstellt, aber auch manipuliert werden können (35). Ein plötzlicher oder erzwungener Stillstand, wie es die Autoren anhand eines Erlebnisses im Frankfurter Stadtverkehr während eines Schneesturms schildern, könne es Menschen ermöglichen, wieder Gebrauch von einer bereits verlernten oder vernachlässigten Wahrnehmungsweise zu machen: „[A]lle stiegen aus und standen auf der Straße, als sei es das erste Mal, als seien sie gerade geboren worden, so standen sie herum und staunten im Schnee“ (70-71).

Ein diesem Erlebnis von Maier und Büchner sehr ähnlicher Moment des Verkehrsstillstandes auf der Autobahnbrücke und damit einer Unterbrechung des permanenten Autolärms wird in ironischer Überspitzung schließlich den Klausnern zur Schockerfahrung, ganz so, als „sei ein Wunder geschehen Etwas Unfaßbares war eingetreten: Stille“ (202). Den Zeugen der nur wenige Minuten dauernden Autobahnblockade stockt angesichts des ungewohnten Erlebnisses der Stille der Atem, und manchen kommen sogar die Tränen (202). In der von Bildern geprägten Wahrnehmung der Klausner gestaltet sich diese Stille, wie es der Erzähler aus einer Art teichoskopischen Perspektive beschreibt, als ein Spektakel. Zwei „Menschen in Overall oder Sportkleidung“ seilen sich an der Autobahnbrücke „geordnet wie bei einem absurden Ballett“ ab, während „die Unschärfe und die feuchte Atmosphäre . . . dem Vorgang etwas geradezu Theatralisches“ gibt (203-04). Später werden die unbekanntes Gestalten, die Spruchbänder gegen den Transitverkehr auf der Brennerautobahn entrollt hatten (207), von den Klausnern, aber auch von den Medien „überall in Europa und sogar bis in die Vereinigten Staaten“ als „Globalisierungsgegner . . . , Terroristen beziehungsweise . . . Umweltschützer . . . je nach Bedarf“ benannt (203-05).

Dieses Schlussbild von *Klausen* reflektiert in satirischer Form die eingangs skizzierte Kritik am Umwelt-Dokumentarfilm *Home*, der, um auf eine gemeinsame ökologische und soziale Verantwortungsübernahme der „Weltheimatgemeinschaft“ aufmerksam zu machen, allein bzw. primär auf den emotionsgebundenen Effekt von Bildern setzt. Vorerfahrungen und Erwartungen der Betrachter tragen maßgeblich zur Dekodierung des Gezeigten bei, und nicht immer entsprechen diese natürlich der bekundeten Intention der Bildproduzenten. Andererseits können Bilder ein starkes Manipulationspotential entwickeln, wenn sie auf den Rezeptionshintergrund des Zielpublikums eingehen. Die in *Klausen* herrschende Hysterie vor kulturellen

Fremdeinflüssen einerseits sowie Ängste vor einem Absinken in wirtschaftliche Bedeutungslosigkeit gegenüber (vermeintlich) stärkeren Konkurrenten in der Region andererseits schüren in der im Eisacktal eingeschlossenen Provinzstadt Befürchtungen einer überall lauenden Terrorgefahr für die Heimat. Diese Darstellung verweist über den Text hinaus auch auf die internationalen und insbesondere US-amerikanischen Bemühungen um einen „Krieg gegen den Terror“, der infolge der Attentate auf das World Trade Center von der US-Regierung unter George W. Bush erklärt wurde und unter anderem auch die Gründung eines „Heimatschutzministeriums“ in den USA nach sich zog. Die hier beobachteten Erscheinungsformen bzw. Anspielungen auf den Terror lassen erkennen, dass die Klausner in ihren Feindbildern stark von wirtschaftlichen sowie nationalistischen bzw. regionalistischen Motiven beeinflusst werden. „Anschläge“ auf die Heimat durch Flugblätter, die den ökologischen und sozialen Raubbau zugunsten des ökonomischen Profits anklagen, oder durch die Autobahnblockade gegen den Transitverkehr werden als Attentatsversuche behandelt, während dem Ausbau der Tourismusindustrie gleichzeitig freie Hand gewährt wird. Touristen, zumal deutsche, genießen als höher bewertete „Einnahmequelle“ in Klausen Privilegien, die den ansässigen Ausländern, seien es Asylbewerber oder bereits sesshafte Immigranten, nicht gewährt werden. Obermayer beobachtet bei der Darstellung Österreichs in Werken von Thomas Bernhard eine kulturgeschichtlich tief verankerte hierarchische Ordnung in der Gesellschaft. Diese führt er zurück auf eine über Jahrhunderte hin im überwiegend katholisch-christlich geprägten Österreich ausgebildete Vorstellung von der „Verwirklichung des Reiches Gottes auf Erden“, die in unveränderter Form auch dem „feudalen Gottesgnadentum“ der österreichischen Monarchie zugrunde lag und bis heute präsent ist (221, unter Bezug auf Herbert Gamper). Dieser „Ordo-Gedanke“ lässt sich so ebenfalls in Klausen aufspüren, zumal der Ort bei Maier auch satirisch auf

„den“ europäischen Nationalstaat bzw. „die“ europäische Region und damit auch auf Europa als Ganzes verweist, das sich zur Abgrenzung einer eigenen Identität und Kultur im Zuge der Globalisierung wieder verstärkt auf christliche Wurzeln beruft. An die Stelle des „Reiches Gottes auf Erden“ rückt in *Klausen* Dürers idyllisches Klausenbild „Das große Glück“ mit seiner modernen Variante, Pareiths Ölgemälde. In den Verwirklichungsbestrebungen der profitorientierten Klausner und der utopiesuchenden Touristen wird dieses „große Glück“ gleichermaßen zur Ikone. Eingebunden in einem Heimatroman transzendiert dieser satirisch dargestellte Absolutismus des „Heimat-Glücks“ den konkreten Schauplatz und weist auf die Gefahr eines als *locus amoenus* idealisierten Heimatbildes hin, durch dessen Oberfläche früher oder später auch die Seiten eines *locus terribilis* brechen.

Kapitel 5

Im Spiegel der „Fremde“: Zur Bedeutung „Afrikas“ in der Konstruktion von Heimat und Identität in Christof Hamanns *Usambara* und Hans Steinbichlers *Winterreise*

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wurden anhand von Rosenmüllers *Beste Gegend* Implikationen für die Darstellung von Heimat und Konzepte der Weiblichkeit und Mütterlichkeit untersucht, die sich aus der mythologischen Vorlage der biblischen Vertreibung aus dem Paradies ergeben. Es wurde gezeigt, dass die ironische Zurschaustellung und Brechung vieler zum Klischee erstarrter Heimattopoi die Repräsentation von weiblichen und mütterlichen Figuren nicht miteinschließt. Für die unangepasste Jo kann die *Beste Gegend* ihre Versprechungen als im Titel implizierter *locus amoenus* nicht (mehr) halten: Die Überschaubarkeit ihres Heimatortes Tandern und den Einfluss ihrer Familie erlebt die junge Erwachsene immer mehr als bedrückende Enge, die Streitigkeiten mit ihrer besten Freundin Kati wegen der gescheiterten Reisepläne als Belastung. In ihrer allmählichen Entfremdung von ihrem Umfeld vergleichbar mit Gasser in Maiers *Klausen*, erfährt auch Jo als zunehmende Außenseiterin an ihrer Heimat Facetten einer Art *locus terribilis*, in dessen vorherrschendem weiblichen Rollenbild ihre Unabhängigkeit und Selbstbestimmtheit nicht passen. Mit ihrer spontan gebuchten Reise nach Südafrika als Gegenreaktion schlägt Jo einen Weg ein, der, so hat es den Anschein, von Protagonistinnen und Protagonisten in jüngeren deutschen Heimattexten und Heimatfilmen häufiger gewählt wird.

Nach Afrika, so beobachtet der Drehbuchautor von Steinbichlers *Winterreise*, Martin Rauhaus, im „Making-Of“ des Films — „da fahren Leute hin, um wieder nach Hause zu kommen“.

So ergeht es auch Franz Brenninger, einem vor dem finanziellen Ruin stehenden Eisenwarenhändler aus dem bayerischen Wasserburg am Inn und Hauptfigur in *Winterreise*, sowie dem Studienabbrecher und Briefträger Fritz Binder aus Christof Hamanns Roman *Usambara*, der bis zum Tod seiner dominanten Mutter ein weitgehend ambitionsloses Leben in Wuppertal führt. Beide Anti-Helden verschlägt es auf der Suche nach Selbstbestätigung auf den afrikanischen Kontinent. „Afrika“ wird hier zum Spiegel der individuellen Identitätskonstruktionen der beiden Protagonisten. Da Franz und Fritz in ihren jeweiligen Figurenzeichnungen aber auch als spezifisch „deutsche“ bzw. „europäische“ Charaktere im zeitlichen Kontext der Globalisierung dargestellt werden, wie im Einzelnen noch ausgeführt wird, kann „Afrika“ in beiden Werken auch als Projektionsfläche im Dienste einer nationalen Identitätskonstruktion betrachtet werden. „Afrika“ nimmt in *Usambara* und in *Winterreise* damit die Funktion des „Anderen“ bzw. „Fremden“ ein, das Victor Segalen, Chris Bongie und Jochen K. Schütze sowie David Morley und Kevin Robins als eine Instanz der Identitätsbildung nennen, die, wie es besonders im Umfeld von Modernisierungserscheinungen immer wieder der Fall ist, umso mehr an Relevanz hinzuzugewinnen scheint, je weniger klar das „Eigene“ zu umfassen ist (siehe dazu auch Kapitel 1). Da Afrika in Medien, Politik und Wissenschaft häufig pauschalisierend als ein Kontinent diskutiert wird, der von der Globalisierung bislang größtenteils wenig betroffen ist, kann die Verknüpfung bzw. Spiegelung von Heimat- und Afrikabildern im zeitgenössischen Film und in der Literatur auch als Reaktion auf gegenwärtige globale Veränderungen betrachtet werden. Dass „Afrika“ auf diese Weise als ein Wunschbild bzw. eine Projektion der „Fremde“ instrumentalisiert wird, reflektiert und reproduziert jedoch eine

Wahrnehmung des Kontinents, die weder die wirtschaftlichen und politischen Gefälle zwischen einzelnen afrikanischen Ländern und Regionen noch eine differenzierte Sicht auf die Rolle Afrikas im weltwirtschaftlichen und -politischen Kontext der Globalisierung berücksichtigt. Die erneute Reproduktion von Darstellungen Afrikas als „das Andere“ oder „Fremde“ im Umfeld der Globalisierung hat damit einerseits auch den Effekt, dass eine tiefergehende, kritische Aufarbeitung der deutschen kolonialen Vergangenheit weiterhin bzw. erneut verschoben wird. Sowohl die vermehrte Produktion als auch die großen Zuschauererfolge jüngerer Afrika-Fernsehfilm im öffentlich-rechtlichen Fernsehen deuten auf diese Tendenz hin. In Filmen wie zum Beispiel Carlo Rolas Dreiteiler *Afrika, mon Amour* (2007) und Bernd Reufels' *Momella: Eine Farm in Afrika* (2007), die beide im öffentlich-rechtlichen Sender ZDF ausgestrahlt wurden, wird die Realisierung persönlicher Selbstverwirklichungsträume von deutschen Protagonistinnen und Protagonisten in den ehemaligen deutschen „Schutzgebieten“ in Ost- bzw. Südwestafrika in melodramatischen Szenarien dargestellt, ohne die Auswirkungen der deutschen Kolonialherrschaft auf die jeweiligen Gebiete und deren Bewohner kritisch zu reflektieren. Bemerkenswerterweise bestehen bei der Figuren- und Konfliktgestaltung dieser Filme, wie Daniela Neuser bemerkt, deutliche Parallelen zum Heimatfilm der 1950er Jahre, dessen eskapistische Züge vor dem unmittelbaren Hintergrund der doppelten Schuldlast für den Krieg und den Holocaust kennzeichnend sind. Neuser prägt für die genannten und für ähnliche jüngere Afrika-Fernsehfilm⁴⁸ auch die Begriffe „neue koloniale Heimatfilme“ sowie „Erinnerungsfilm“, weil sie „an das als auch durch das Medium des Heimatfilms [Kursivdruck

⁴⁸ Als weitere Beispiele nennt Neuser unter anderem Thomas Jacobs *Mein Traum von Afrika* (2007) sowie *Das Traumhotel — Afrika* (2007) von Otto Retzer, die beide von der ARD gesendet wurden.

im Original]“ an die deutsche Vergangenheit in Afrika erinnern, aber eine (selbst)kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit schuldig bleiben (109).

Diese eskapistisch-nostalgisch geprägte Engführung von „Heimat“ und „Afrika“ tritt um die Jahrtausendwende vor allem im Film auf, welches sich zur Gestaltung räumlicher Fantasien besonders eignet. Die erwähnten TV-Filme, aber auch Kinofilme wie *Beste Gegend* und *Winterreise* verweisen dabei auf die engen historischen Wurzeln, die in der Verbindung zwischen deutschen Heimatkonzepten und Afrikabildern in der Ausgestaltung von Raumfantasien bestehen.⁴⁹ Sara Friedrichsmeyer, Sara Lennox und Susanne Zantop sehen die Gleichzeitigkeit der Gründung des ersten deutschen Nationalstaats 1871 und dessen koloniale Expansion zwischen 1884 und 1919, vor allem aber deren Scheitern, als maßgebliche Faktoren für die andauernde „German search for identity, for Germanness“ (19) sowie für die Entstehung und andauernde Faszination für „Fantasiereiche“ (Kundrus). „Afrika“ ist vor diesem geschichtlichen Hintergrund nicht nur ein ähnlich wie „Heimat“ stark mit Emotionen und Projektionen besetzter Begriff, sondern „Afrika“ erscheint auch häufig mit ähnlichen Emotionen und Projektionen besetzt zu sein wie „Heimat“ — zumal dann, wenn die deutsche Heimat den Erwartungen und Sehnsüchten der Protagonistinnen und Protagonisten nicht (mehr) entspricht, sei es aus

⁴⁹ Bereits Ende des achtzehnten Jahrhunderts kursierte in Deutschland eine Vielzahl von „Afrikabildern“ durch die weitreichende Verbreitung und große Beliebtheit von Reiseberichten europäischer Forscher wie zum Beispiel François LeVaillants *Voyage de M. Le Vaillant dans l'Intérieur de l'Afrique par Le Cap de Bonne Espérance, dans Les années 1783, 84 & 85* (1790) und *Second voyage dans l'intérieur de l'Afrique, par le Cap de Bonne-Espérance, dans les années 1783, 84 et 85* (1795), die in den 1790er Jahren auch ins Deutsche übersetzt wurden. Jedoch erst die 1884 nur kurz nach der Reichsgründung aufgenommene deutsche Kolonialherrschaft in Ost- und Südwestafrika und in Teilen Westafrikas sowie deren Verlust und Übertragung an die alliierten Mächte im Versailler Vertrag 1919 brachten Darstellungen Afrikas und deutsche Heimatbilder nachhaltig miteinander in Berührung. Jens Jäger weist im Einzelnen nach, wie Bilder von den afrikanischen „Schutzgebieten“ gezielt in Anlehnung an Darstellungen der Heimatkunst produziert wurden, um sie für zeitgenössische Rezipienten als (neue) „Heimat“ innerhalb des kolonial expandierenden Deutschen Reiches identifizierbar zu machen. Auch Kolonialromane wie zum Beispiel *Tropenkoller: Episode aus dem deutschen Kolonialleben* (1896) und *Im Lande der Verheißung* (1899) von Frieda von Bülow dienten dem Zweck, „Deutsch-Südwestafrika“, „Deutsch-Ostafrika“ sowie die Gebiete im Westen Afrikas den Reichsdeutschen imaginativ näher zu bringen.

individuellen, biographischen Gründen, sei es aus Angst oder Frustration über Prozesse voranschreitender Modernisierung und Globalisierung, oder aus einer Mischung und gegenseitigen Beeinflussung von beidem, wie es für die hier betrachteten Werke angenommen wird. Die eigenen Identitäten afrikanischer Völker und Länder sowie deren Geschichtlichkeit werden, wie es in den genannten Beispielen — wenn auch in unterschiedlichem Umfang — der Fall ist, ignoriert, wenn „Afrika“ und „Afrikaner“ (erneut) als Projektionsfläche des „Eigenen“ inszeniert werden.

Andererseits gibt es vor allem in der Literatur auch Darstellungen, die Repräsentationen Afrikas als „das Andere“ oder „Fremde“ im Dienste der Konstruktion von Heimat mit Rückblick auf die koloniale Vergangenheit und/oder im Kontext gegenwärtiger Globalisierungsdiskurse kritisch reflektieren. Neben Hamanns *Usambara* lässt sich zum Beispiel Hans Christoph Buchs *Kain und Abel in Afrika* (2001) anführen, ein Roman, der Verbindungen zwischen den auslösenden Faktoren des Genozids in Ruanda und Burundi im Jahr 1994 sowie der ehemaligen deutschen Kolonialherrschaft in Ostafrika — dem heutigen Gebiet von Tansania, Burundi, Ruanda und Teilen Kenias — aufspürt. Daneben werden die Möglichkeiten und Grenzen der sprachlichen Erfassbarkeit eines Genozids thematisiert, wobei der Autor und Journalist Buch auch eigene Erfahrungen aus seinen Reportagereisen in afrikanische Krisengebiete einarbeitet und Assoziationen zum Umgang mit der Darstellung des Holocausts erstellt. Mit *Kain und Abel* verbindet Hamanns *Usambara* zwar der Einsatz von Ironie zur Dekonstruktion imperialistischer Eroberungsrhetorik, während aber die autobiographischen Elemente bei Buch gleichzeitig einen gewissen Anspruch auf Authentizität evozieren, wird bei Hamann umgekehrt das Fiktive seiner Darstellung — und damit auch die Fiktion „Afrika“ — immer wieder thematisiert und ironisch durchbrochen. Ähnlich entlarvt auch Arnold Stadler in seinem Roman *Ausflug nach Afrika* (1997

bzw. als neu bearbeitete und erweiterte Fassung 2006) „Afrika“ mit Hilfe von Ironie als Illusion, wenn der Ich-Erzähler nach seiner selbstbenannten „Winterreise“ nach Afrika letztlich feststellt, dass die Ferne genauso aussieht wie die Gegend „ohne Fernglas unmittelbar vor [s]einen Augen“ (91). Mit Stadler verbindet den Autoren und Germanisten Christof Hamann außerdem, dass er seit seinem vielbeachteten schriftstellerischen Debüt *Seegfrörne* (2001) auch bzw. zuerst als Heimatschriftsteller bekannt wurde.⁵⁰ In wissenschaftlichen Beiträgen beschäftigt sich Hamann außerdem mit der Darstellung von Heimat und Fremde in der deutschen Literatur.⁵¹

Winterreise und *Usambara* weisen in den grundlegenden Handlungsverläufen und Figurengestaltungen deutliche Gemeinsamkeiten auf. Wie ich im Folgenden anhand eines Vergleiches untersuche, entlarvt jedoch Hamann im Gegensatz zu Steinbichler in seinem Roman Darstellungsmuster, die „Afrika“ als das „Fremde“ oder „Andere“ zum Zwecke der Konstruktion von Identität und Heimat inszenieren. Durch ironische Überzeichnungen sowie selbstreferentielle Hinweise auf das Schaffen von Fiktion und Fantasie reflektiert Hamann Muster der Exotisierung, d. h. der symbolischen Aneignung des „Fremden“, repräsentiert durch Afrika. In der Darstellung von Verknüpfungen und Parallelen zwischen Fritz und seinem Urgroßvater, von dem ein zweiter Handlungsstrang erzählt, weist Hamann außerdem auf Kontinuitäten in der Wahrnehmung und Repräsentation von „Fremde“ hin, die in die koloniale Vergangenheit Deutschlands zurückreichen. *Usambara* kann damit als Beitrag zur literarischen Aufarbeitung der deutschen

⁵⁰ *Seegfrörne* handelt vom jungen Heimatforscher Höfe, der sich bei der Erstellung einer Dorfchronik sowohl mit einem seit vier Jahrzehnten ungeklärten Todesfall als auch mit einer verschobenen Provinzgesellschaft am Bodensee auseinandersetzt. Hamanns Folgeroman *Fester* (2003) führt den gleichnamigen Protagonisten auf dubiosen Geschäftsreisen nach Polen, Namibia und in die USA, wo er zwar jeweils „die Fremde“ erwartet, aber immer wieder mit der deutschen Vergangenheit konfrontiert wird. Als Beispiele für Arnold Stadlers Heimatromane lassen sich *Ein hinreissender Schrotthändler* (1999) und *Sehnsucht: Versuch über das erste Mal* (2002) anführen.

⁵¹ So zum Beispiel in dem von ihm mit herausgegebenen Sammelband *Ins Fremde schreiben: Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*, der voraussichtlich im Oktober 2009 erscheint, sowie in verschiedenen Aufsätzen, auf die an späterer Stelle eingegangen wird.

Kolonialherrschaft betrachtet werden, wobei die Kritik in den Mantel ironischer Zerrbilder scheinbar zeitloser Strategien und Posen der Aneignung der „Fremde“ eingekleidet ist, die für die Konstruktion des „Eigenen“ nutzbar gemacht werden. Nicht das konkrete Ausmaß und die Folgen der deutschen Fremdherrschaft in Afrika um die vorletzte Jahrhundertwende sind dabei das Thema, sondern grundlegende Muster der Wahrnehmung und Repräsentation von „Heimat“ und „Fremde“, die bis heute in Teilen der Literatur, vor allem aber in Filmen über Heimat und/oder Afrika — so auch in *Winterreise* — fortwirken, in Wirtschaft, Werbung, Medien und der „Event“-Industrie kommerziell ausgeschöpft werden, und die jederzeit auch für politische Zwecke einsetzbar sind.

Franz Brenninger, gespielt von Sepp Bierbichler, aus *Winterreise* und Fritz Binder aus *Usambara* werden gleich bei ihren ersten Auftritten in eindringlichen Bildern mit dem Scheitern assoziiert. Während sich Fritz in einer Vorausschau auf das spätere Geschehen bei einem Wettlauf auf den Kilimandscharo wegen seiner beginnenden Höhenkrankheit heftig übergibt, bindet sich der suizidgefährdete Franz einen Strick. Erst im Anschluss werden die beiden Protagonisten in ihrem jeweiligen Umfeld eingeführt und die vorweggenommenen Andeutungen ihres Scheiterns kontextualisiert. Franz' Eisenwarenfirma, die er vor dreißig Jahren gegründet hat, steht vor dem finanziellen Ruin, da sie dem verschärften Konkurrenzdruck um Aufträge bei Großbaumärkten, die sich im Umkreis seiner Heimatstadt in den letzten Jahren angesiedelt haben, nicht mehr standhalten kann. Während sich die Schulden auf seinem Konto anhäufen, verschlechtert sich der Gesundheitszustand von Franz' Frau Martha, gespielt von Hanna Schygulla, zusehends. Eine teure Operation wird nötig, um sie vor dem Erblinden zu retten. In seiner Not verkauft Franz die wertvolle Uhr, die er einst Martha geschenkt hatte. Das Geld gibt er

allerdings bei diversen Bordellbesuchen aus, wo der Depressive aber von den Prostituierten nach Hause geschickt wird.

Die finanzielle Rettung erscheint nur durch ein Geschäftsangebot aus Kenia möglich, das Franz zufällig per Post bekommt. Obwohl Leyla, eine von Sibel Kekilli gespielte Deutsch-Kurdin, die Franz zur Übersetzung der englischen Briefe engagiert hat, ihn vor den betrügerischen Absichten des Geschäfts warnt, lässt er sich darauf ein und verliert noch mehr Geld. Franz' Stimmungen schwanken immer mehr zwischen Zuständen provokativer Aggression, in denen er Objekte und Menschen in seiner Umgebung — einschließlich seiner beiden erwachsenen Kinder — gleichermaßen als „Arschlöcher“ beschimpft, und Momenten der Zurückgezogenheit, in denen er im Keller oder im Auto Musik hört. Seine aggressiven Ausfälle erklärt er seinen besorgten Kindern gegenüber durch die sexuelle Abstinenz seiner kränkelnden Frau. Als Tochter und Sohn ihm den Verkauf seiner Firma und einen Klinikaufenthalt nahelegen, brüskiert Franz sie mit Vorhaltungen, dass sie bei ihm als Studienabbrecherin und Mutter eines behinderten Kindes bzw. als alleinstehender Baumarkt-Angestellter und „erotischer Tiefflieger“ selbst als „Versager“ gelten.

Fritz in *Usambara* gehört derselben Generation an wie Franz' Kinder. Ohne Vater und Geschwister ist er allein bei seiner Mutter aufgewachsen. Über sich und seine Familie weiß Fritz aufgrund der spärlichen Aussagen seiner schweigsamen Mutter nur, dass der Großvater ein Nazi, der Vater, der die Familie nach Fritz' Geburt verlassen hatte, ein „Mistkerl“, „Dummkopf“ und „Versager“ (40; 207) und er selbst als Kind ein „Klotz am Bein“ (198) war. Im Gegensatz zu seinem besten Freund Michael, der dank seines starken Willens, wie es Fritz deutet, leitender Angestellter bei Siemens geworden ist und „es mit Sicherheit noch zu mehr bringen wird“, besitzt der Studienabbrecher Fritz keine statusorientierten, beruflichen Ambitionen und sieht seine

Versetzung als Briefträger in ein von spendablen Rentnern bewohntes Stadtviertel in Wuppertal als „Karrieresprung“ (18). Michael, der wie Fritz in seiner Freizeit gern läuft, bringt seinen Freund auf die Idee, am internationalen „Kilimandscharo Benefit Run 2006“ teilzunehmen. Gemeinsam besprechen die Freunde auch mögliche Strategien, mit welchen Fritz die Krankenpflegerin seiner Mutter und Hobbyboxerin Camilla für sich erobern kann. Auch wenn sich Camilla von Fritz' Avancen nicht besonders beeindruckt lässt, beginnen die beiden nach dem Tod von Fritz' dominanter Mutter eine Beziehung, die — durch Ringkampf- und Boxmetaphorik verschlüsselt — primär sexueller Natur zu sein scheint. Die Beziehung endet allerdings, als Fritz sich gegen den Willen Camillas entschließt, am Kilimandscharo-Lauf teilzunehmen. Fritz allerdings vermutet eine Affäre Camillas mit einem erfolgreichen und sexuell potenteren Arzt als wahren Grund der Zurückweisung.

Die Darstellung des Scheiterns, mit dem Franz und Fritz von Anfang an assoziiert werden, weist in *Winterreise* und *Usambara* signifikante Parallelen auf. Franz' beruflicher Misserfolg bzw. Fritz' mangelnde Statusorientierung werden mit ihren jeweiligen sexuellen Zurückweisungen verknüpft, wodurch ein enger Zusammenhang zwischen wirtschaftlicher Macht und sexueller Potenz hergestellt wird. Die individuellen, aber sehr ähnlichen Ausgangssituationen der beiden Männer tragen wesentlich zu ihren späteren Entscheidungen bei, nach Afrika aufzubrechen. Neben den biographischen Motiven, die sich aus den einzelnen Figurenzeichnungen ergeben, spielt aber auch die an bekannte Stereotypen, Figuren und Symbole anknüpfende Darstellung von Franz und Fritz als Deutsche eine Rolle für ihre Entscheidung zu ihrer jeweiligen Reise nach Afrika.

In Steinbichlers Film ist zunächst Schuberts titelgebender, bekannter Liederzyklus zu nennen, der leitmotivisch die Handlung begleitet und Franz' Aufbruch aus der Heimat mit dem

romantischen Motiv der Wanderung unterlegt. Das lyrische Ich aus den Texten des Zyklus macht sich — Franz nicht unähnlich — auf Reisen, nachdem seine Liebe zu einem Mädchen unerfüllt bleibt. Standesunterschiede stehen den beiden im Weg. Die geschilderte Wanderung durch die schneebedeckte Landschaft und Andeutungen einer Todessehnsucht spiegeln die Trauer des lyrischen Ichs über den Verlust der Geliebten an einen wohlhabenderen Rivalen. Das letzte Lied des Zyklus, „Der Leiermann“, deutet auf einen möglichen Selbstmord hin.

Wenn Franz die Musik Schuberts im Autoradio oder im Keller hört, lässt er von seinen Aggressionen ab und wird melancholisch — ein Zustand der Depression, den der Regisseur in einem Interview mit *epd Film* als „wahnsinnig deutsch“ beschreibt. In einem Hotel in Kenia singt und spielt Franz später am Klavier selbst ein Lied aus dem Zyklus und erklärt seinen Zuhörern, dass sein eigentlicher Traum eines Musikerlebens nach drei Jahren am Konservatorium scheiterte. Der Übergang beim Einsatz der Musik ist zwischen diegetischer — als Musik im Film — und nicht-diegetischer Ebene — als Filmmusik — oft fließend, wodurch die Aufrechterhaltung der Fiktion unterbrochen wird. Zu diesem *Verfremdungseffekt* trägt auch die Wiederkehr einzelner Motive aus dem Liederzyklus auf der Handlungsebene — neben unerfüllter Liebe bzw. Sexualität, dem Reisemotiv, der winterlichen Landschaft Wasserburgs sind hier vor allem spätere Anspielungen auf die „Nebensonnen“ und den „Leiermann“ aus den letzten beiden Liedern zu nennen — bei. *Winterreise* ist eine Parabel, in der der Protagonist Franz in seinem beruflichen Scheitern nicht nur für den Abstieg des deutschen Mittelstands steht, wie Steinbichler in einem Interview mit dem Bayerischen Rundfunk angibt, sondern auch für das Ende einer alten „Weltordnung“, die der Regisseur (als Angehöriger der „Generation Golf“) mit der „Bonner Republik“ der 1980er Jahre gleich setzt:

Kohl kam 1982 an die Macht Im Film gibt es diesen Mercedes S600, für den hat die deutsche Bahn ihre Wägen, auf die man Autos lädt, verbreitern müssen.

Das ist für mich ein Sinnbild der letzten großen Anstrengung, größer geht's nicht. Aber von da an ging's bergab. Unser dickes Polster, von dem wir alle leben, der großartige deutsche Mittelstand konnte nicht mehr weiterwachsen und wurde abgelöst von einer neuen Weltordnung. Und dieses Abrutschen ist wie eine manische Depression: Auf die Manie des ewigen ‚Aufwärts‘ folgt der Absturz.

Die Depression findet im Bild der kalten Winterlandschaft Deutschlands Ausdruck und schließt darin weiterhin an eine bekannte Allegorie an, deren prominenteste Ausgestaltung wohl Heinrich Heines *Deutschland: Ein Wintermärchen* (1844) sein dürfte.⁵² Das winterliche Deutschland reflektiert bei Steinbichler auch die depressive Seelenlandschaft einer entmachteten Generation von Vätern, die, so Steinbichler im selben Interview, „knapp nach dem Krieg geboren worden sind, bei Null angefangen haben und dann unser Wirtschaftswunder erarbeitet haben. Aus dem Nichts haben sie etwas aufgebaut, aber als Väter sind sie uns, die wir zwischen 35 und 45 Jahre alt sind, abhanden gekommen“. Nachdem Franz in Kenia das Geld, um das er von dubiosen Geschäftsleuten betrogen wurde, gewaltsam wieder zurück gewinnt und seiner Familie und Leyla übermittelt, begeht er noch vor Ort Selbstmord.

Das Motiv des Auszugs und der Reise steht auch in *Usambara* im Zentrum der Handlung. Hamann spielt in seiner Darstellung von Fritz und dessen Urgroßvater aber nicht auf den romantischen, melancholischen Wanderer an, sondern auf das Bild des deutschen Entdeckungs- und Forschungsreisenden, wie es durch autobiographische Reiseberichte von Georg Forster, Alexander von Humboldt über Richard Kandt und Hans Meyer bis hin zu Bernhard Grzimek und durch diverse zeitgenössische Reise- und Erlebnisberichte, um nur einige Beispiele zu nennen, geprägt ist. Wie alle seine Vorfahren mütterlicherseits hat auch Fritz, in ironischer

⁵² Auch andere Afrikafilme und -texte greifen auf dieses Motiv zurück, so neben Steinbichlers *Winterreise* und Stadlers erwähntem *Ausflug nach Afrika* zum Beispiel auch Caroline Links Oskar-prämiertes Drama *Nirgendwo in Afrika* (2001) über eine deutsch-jüdische Auswandererfamilie in Kenia zur Zeit des Zweiten Weltkriegs.

Reminiszenz an die „deutsche“ Reise- und „Wanderlust“, das *Restless-Legs*-Syndrom. Seinen Urgroßvater Leonhard Hagebucher — der einzige Verwandte, von dem Fritz’ Mutter mit Stolz erzählt — trieb es aufgrund seiner Ruhelosigkeit nach Afrika. Dort, so schilderte die Mutter Fritz von klein auf, soll er zusammen mit Hans Meyer, Oscar Baumann und Ludwig Purtscheller im Jahr 1889 bei der Erstbesteigung des Kibo, der höchsten Spitze des Kilimandscharo-Gebirges, beteiligt gewesen sein und auch das Usambaraveilchen im gleichnamigen tansanischen Gebirge entdeckt haben, das heute als beliebte Zimmerpflanze Haushalte in Europa und Nordamerika ziert. Nach dem Tod der Mutter entscheidet sich Fritz, am „Kilimandscharo Benefit Run 2006“ in Tansania teilzunehmen. Diese internationale Veranstaltung wird zugunsten der dort abschmelzenden Gletscher sowie auch „der sozialen Belange dieser gefährdeten Region“ ausgetragen und steht unter der Schirmherrschaft des ehemaligen deutschen Außenministers, der — in Anlehnung an den in diesem Amt zwischen 1998 und 2005 tätig gewesenen Joschka Fischer — selbst als begeisterter Läufer beschrieben wird (10; 53).

Fritz’ Hauptmotiv für die Reise ist jedoch, seinem heldenhaften Urgroßvater auf dem Kilimandscharo auf die Spur zu kommen und „das, was [der Urgroßvater] erlebt hatte, selbst in den Beinen zu spüren“ (80). Dies ist jedoch kein einfaches Unterfangen, denn die Heldentaten Hagebuchers sind außerhalb der Erzählungen der Mutter historisch nicht verbürgt. Immer wieder wird deshalb Fritz, der bei jeder Gelegenheit auch selbst die Geschichten seines Urgroßvaters gern zum Besten gibt, mit der Frage konfrontiert, warum Hagebucher in Meyers (tatsächlich existierendem) Reisebericht *Ostafrikanische Gletscherfahrten* (1890) über die Erstbesteigung des Kibo als einziges Expeditionsmitglied nicht erwähnt wird, und warum die botanische Bezeichnung des Usambaraveilchens, *Saintpaulia ionantha*, nicht nach ihm, sondern nach Baron Walter von Saint Paul-Illaire benannt wurde. Da Hagebucher eine Figur ist, die Hamann Wilhelm

Raabes 1867 veröffentlichtem Roman *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge* entlehnt hat, handelt es sich bei Fritz' heldenhaftem Urgroßvater tatsächlich um eine mehrfache Fiktion: die der Autoren Raabe und Hamann, sowie von Fritz und seiner Mutter. Im Unterschied zu *Winterreise* wird in *Usambara* durch diese selbstreferentielle Thematisierung der Fiktion kein Bezug zur Wirklichkeit — implizit oder explizit — eingefordert. Aber gerade die ironische Zurschaustellung der Fiktion in diesem Heimat- und Afrikaroman verweist kritisch auf deren reale Bedeutung für die Konstruktion von Heimat- und Afrikabildern.

Hagebucher aus Raabes Roman hat mit dem Hagebucher Hamanns einige Gemeinsamkeiten. Beide machen sich nach Afrika auf, um dem autoritären Einfluss ihrer Väter und einer Gesellschaft, in der sie nicht akzeptiert sind, zu entkommen. Nach zwölf Jahren leidvoller Kriegsgefangenschaft im afrikanischen Abu Telfan ohne Ruhm und Reichtum zurückgekehrt, erlebt Raabes Hagebucher schon bald in aller Härte wieder das „germanische Spießbürgertum“, in das der gescheiterte Theologiestudent schon vor seinem Aufenthalt in Afrika nicht recht gepasst hatte (44). Auch Hamanns Hagebucher, der Sohn eines Gärtners, der lieber Zierblumen züchten statt wie sein Vater Gemüse anbauen will, kehrt offenbar ohne das Usambaraveilchen und den Ruhm der Erstbesteigung aus Afrika zurück, womit er seine Angebetete Maria Theresia, Tochter aus einer angesehenen und wohlhabenden Kaufmannsfamilie, beeindrucken wollte. Als gescheiterte Helden sind die beiden Hagebuchers außerdem auch Fritz sowie Franz aus *Winterreise* ähnlich.

Während jedoch Franz eine ehemals starke, aber am Wandel der Lebensbedingungen gescheiterte Vaterfigur darstellt, verkörpern Fritz und beide Hagebuchers Sohnfiguren, die sich aufgrund dominanter Väter (Raabes und Hamanns Hagebucher) bzw. des abwesenden Vaters (Fritz) als Gescheiterte im väterlichen System erleben und daraus auszubrechen versuchen. Alle

vier Protagonisten reflektieren durch ihre jeweilige Charakterisierung als Deutsche innerhalb der dargestellten Vater-Sohn-Konflikte auch inhärente Reibungspunkte und Auswirkungen des patriarchalischen Systems deutscher Prägung im Zeitraum von der imperialistischen Expansion bis zur gegenwärtigen Globalisierung. Ihr jeweiliges Aufbrechen nach Afrika dient *neben der* und *durch die* vermeintliche (Wieder-)Herstellung bzw. Kompensation von privatem und gesellschaftlichem Misserfolg jeweils einer Suche nach männlicher Identitätsbestätigung, deren unreflektierte Darstellung und Reproduktion in deutschen Filmen und Texten, die sich mit Heimat und/oder Afrika auseinandersetzen, allerdings nicht unbedenklich ist. Angesichts der jüngsten Neuauflage des Bergfilms durch Philipp Stölzls *Nordwand* (2008), dem bei der Darstellung des Erstbesteigungsversuchs der Eiger-Nordwand durch zwei Deutsche im Jahr 1936 nicht immer eine gebotene Problematisierung und Reflexion der Geschichte des Genres gelingt, sowie Josef Vilsmaiers Verfilmung des Wilhelm Gustloff-Untergangs im Jahr 2008 und weiterer aktueller Beispiele konstatiert Georg Seeßlen kritisch: „Neue Heimat, alte Helden“ (23). Auch Franz' Selbstmord in Afrika nach der gewaltsamen Wiedererlangung des gestohlenen Vermögens — und damit seiner wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Reputation und „Potenz“ — von den betrügerischen Geschäftsleuten trägt Züge einer heroisch gestalteten Selbstopferung, die vor dem Hintergrund der noch unaufgearbeiteten kolonialen Vergangenheit Deutschlands problematisch ist. Dazu trägt auch die einseitige Einführung des kenianischen Schauplatzes bei, der einerseits durch chaotische und kriminelle Zustände in der Hauptstadt Nairobi dargestellt wird, die ein deutscher Geschäftsmann, dessen Frau dort spurlos verschwand, als „Horror“ beschreibt. Andererseits weist das mystifizierte Bild des wartenden, „blinden schwarzen Mannes“ in der kenianischen Berglandschaft, das in der Parallelmontage zur Kontrastierung des winterlichen Wasserburgs dient, wo Franz sich einen Strick knüpft, als Anknüpfung an die Figur des

„Leiermanns“ aus Schuberts *Winterreise* auf Franz' späteren Selbstmord in der kenianischen Natur als eine Art Erlösungsakt voraus.

Diese trägt allerdings auch die sexuelle Konnotation einer Auflösung durch Vereinigung und Vereinnahmung eines exotisierten „Afrikas“. Hinweise dafür liefert eine surreale Szene nach Bekanntwerden des geschäftlichen Betrugs noch in Wasserburg, als Franz sich auszieht und in Rage über die Kenianer unter rassistischen Beschimpfungen den Keller verwüstet. In einer Mischung aus Englisch und Bayerisch ruft er sich inmitten des Chaos selbst zum „biggest white nigger“ aus und beschließt: „Afrika, I fuck you“. Was als rassistisch geprägte Kampferklärung gedeutet werden kann, geht in Kenia fast nahtlos in exotisierende Verklärung über. Franz' Winterreise nach Afrika zur Wiederherstellung seiner gesellschaftlichen und männlichen Identität in Verbindung mit Anklängen an eine vom Bergfilm geprägte Naturmystik sowie die unaufgelöste Mischung aus Rassismus und Exotismus rücken die Figur in die Nähe der Repräsentation „alter Helden“, die Seeßlen mit Skepsis in vielen neuen Heimatfilmen beobachtet.

Hamann dagegen reflektiert in *Usambara* das Motiv der männlichen Selbstbestätigung im Zusammenhang mit dem Aufbruch nach Afrika durch ironische Überzeichnungen. Im Mantel der Satire stellt er Zusammenhänge zwischen männlichen und imperialistischen Fantasien innerhalb der deutschen Geschichte her und entlarvt im Kontrast zu *Winterreise* gerade das Bild der Berg- und Naturfaszination als männlich konnotiertes, ideologisch instrumentalisierbares Phantasma. Der Autor greift dabei auf sprachliche Bilder zurück, die er in seinem Aufsatz „Gipfelsturm: Der Kilimandscharo in elementar-literarischen Reden“ über die Wahrnehmung und Darstellung der „Fremde“ in deutschen Sachtexten über die Erforschung des höchsten afrikanischen Berges aus den Jahren um 1900 beobachtet hat. In Analogien wie zum Beispiel der „Entschleierung“ oder der „Unterwerfung“ bei der Beschreibung der Erstbesteigung des Kilimandscharos findet

Hamann „Exotismen, Rassismen und männliche[...] Größenphantasien“ manifestiert, die — neben einer Reihe von anderen Elementen — in ihrer sprachlichen Ausgestaltung zum Teil bis heute im deutsch(sprachig)en Kontext bestehen, wenn die (afrikanische) „Fremde“ thematisiert wird. In Vergleichen mit verschiedenen populären Texten aus der Gegenwart, wie zum Beispiel einem Werbetext für Kaffee und Ausschnitten aus diverser Reiseliteratur, illustriert der Autor vorliegende Kontinuitäten und Verschiebungen in der Darstellung und Rezeption der Fremde, die er in *Usambara* ironisch entlarvt.

So bricht Fritz nach dem Tod der Mutter nach Afrika auf, um auf den Spuren seines Urgroßvaters die Verbindung zu einer Vaterfigur, die ihm (auch) durch die (Erzähl-)Verweigerung der Mutter weder sein eigener Vater noch der Großvater sein konnten, zu knüpfen. Sein Erzählerbericht aus der Ich-Perspektive beginnt wie die zumeist in auktorialer Erzählperspektive gehaltene Geschichte über Hagebucher zunächst auf einer eigenen Zeit- und Handlungsebene, verschmilzt mit dieser aber während Fritz' Berglauf und beginnender Höhenkrankheit auf dem Kilimandscharo zunehmend. Die Verschränkung der beiden Erzählebenen versinnbildlicht Fritz' Vorhaben in Tansania das zu erleben, was auch sein Urgroßvater erfahren hat.

Die „*restless legs*“, die seinen Urgroßvater zu Expeditionen nach Afrika und ihn zum Berglauf antreiben, werden ihm dabei zu Gedächtnishilfen (188). Der „Kilimandscharo Benefit Run“, mit welchem der Urenkel der (vermeintlichen) Teilnahme seines Urgroßvaters an der Erstbesteigung der höchsten Spitze des Berges nachforscht, stellt somit auch eine Analogie für die Gedächtnisarbeit dar, die Fritz sich weniger aus dem Grund vorgenommen hat, um der tatsächlichen Geschichte seiner Familie auf den Grund zu gehen, als sie vielmehr in Form von „erzählenswerten“ Geschichten neu zu gestalten. Schon der Urgroßvater wollte in Afrika etwas

„finden, für das es sich lohnt, den weiten Weg gereist zu sein“ (98). Während es für den Gärtner der Ruhm durch die Entdeckung einer neuen Pflanzenart und durch die Besteigung des Kilimandscharos sein sollte, hofft Fritz auf die Erkenntnis „seiner“ Geschichte in Tansania, die er sich selbst gestaltet. So erklärt er den Teilnehmern des Kilimandscharo-Laufs den fehlenden Beweis für die heroische Vergangenheit seines Urgroßvaters durch Streitigkeiten zwischen Hagebucher und Meyer, infolgedessen er keinen Eingang in Meyers Bericht von der Erstbesteigung fand. Das Usambaraveilchen, das Urgroßvater Hagebucher als erster bemerkt haben soll, ging bei einem Überfall der Meyerschen Expedition durch den Aufständischen Buschiri und seine Gefolgsleute verloren und wurde später durch den Baron von Saint Paul-Illaire entdeckt. Den überraschenden Fund zweier möglicherweise Aufschluss gebender Briefe des Urgroßvaters nach dem Tod der Mutter vernichtet Fritz, ohne sie gelesen zu haben „Selbst wenn die zwei Briefe . . . ergäben, dass Hagebucher nie in Ostafrika gewesen ist. Was solls. Sein Ding. Aber Du, was ist mit Dir? Was wärst Du ohne Deine Geschichten?“ meint Fritz’ Freundin (137).

Dass die imaginative „Vereinigung“ mit dem verehrten Urgroßvater sowie eine gleichzeitige Loslösung von der Mutter, seinem Freund Michael und seiner Freundin Camilla in Fritz’ Höhendelirium auf der Spitze des Kilimandscharo stattfindet — Fritz: „Nur für Dich laufe ich noch, Urgroßvater . . . Nur für Dich laufe ich, weil ich Dich liebe“ (190) — kann als ironisch überzeichnete Zurschaustellung der Bergmystik gedeutet werden, wie sie vor allem im Bergfilm der 1920er und 1930er Jahre als Wegbereiterin einer nationalsozialistischen Ästhetik aufgefasst wird. Camilla versucht von Anfang an, dieser Assoziation zwischen dem männlich-konnotierten Bergsteigen und Nazidenken kritisch nachzuforschen. Sei es in der feierabendlichen Runde nach Fritz’ Trainingslauf in der Berghütte auf dem Obersalzberg, wo sich Hitlers Sommerresidenz befand, oder in einem der Gespräche über den Urgroßvater, die sie darüber mit Fritz führt —

immer sind es gerade die Männer, die ihre Fragen abblocken, und die im Übrigen die Ausdauer der trainierten Boxerin beim Bergwandern sowie ihre verbale und physische Schlagfertigkeit mit großem Misstrauen betrachten (121-23). Die Rolle des Urgroßvaters unter dem Nazi-Regime bleibt durch die „damals im Sande verlaufenen Nachforschungen bei der Polizei“ letztlich ungeklärt (126). In Fritz' und Michaels Imagination, die sich auf Familienfotos stützt, übte Urgroßvater Hagebucher jedoch Widerstand nach dem Vorbild bekannter Hitlerattentatsversuche: In der Vorstellung der beiden Männer wurde Hagebucher zusammen mit seinem unliebsamen Nazi-Schwiegersohn, Fritz' Großvater mütterlicherseits, in der eigenen Wohnung von einer Bombe getötet, an deren Explosion der Urgroßvater nicht ganz unbeteiligt gewesen sein soll (126; 148).

Fritz' Bewunderung für seinen bergsteigenden Urgroßvater, sein enges Verhältnis zu „Sandkastenfreund“ Michael sowie die Geschlossenheit der Männergemeinschaft gegenüber Camilla auf dem Obersalzberg bringen homoerotische sowie teils misogynen Dimensionen des mit dem Bergsteigen verbundenen Männlichkeitskults zum Vorschein. Fritz' sexuelle Verweigerung gegenüber Camilla auf dem Obersalzberg weisen weiter darauf hin, zumal er ansonsten über ihre Annäherungsversuche mehr als „froh“ ist (95-96), ebenso wie die Forderung des mehrfachen deutschen Meisters, Profiläufers und Mitorganisators des Kilimandscharo-Rennens Konrad Färber bei einem Interview im „Aktuellen Sportstudio“, Frauen beim Berglauf wegen der „extremen Belastungen“ höchstens als Begleitpersonal zuzulassen (124). „Mein Kilimandscharo. Mein Kampf. Na und?“ denkt sich Fritz später beim Berglauf aus Trotz, nachdem ihn Camilla, die nie wollte, dass er auf dem Kilimandscharo zum „Mitläufer“ wird (133; 135), vor seiner Abreise nach Tansania verlassen hatte (168; 213). Bergsteigen und Bergläufe gestalten sich in *Usambara* als „Männersache“, welche als solche direkt mit den „Männerfantasien“ verwandt ist,

die Klaus Theweleit in seiner 1977-78 erschienenen, gleichnamigen Studie als einen potentiellen geistigen Nährboden für die Entstehung von Faschismus darstellt. Durch Fritz' Höhenkrankheit wird spezifisch die von Siegfried Kracauer im Bergfilm als protofaschistisch gedeutete Eroberungs- und Vereinigungssehnsucht mit dem Berggipfel satirisch als (männliches) Phantasma entlarvt. Höhepunkt von Fritz' Kilimandscharolauf auf den Spuren seines Urgroßvaters ist sein ejakulationsgleiches Erbrechen während der Siegerehrung, bei der sich eine „Fontäne, vergleichbar der bei einem Vulkanausbruch, aus [s]einem Mund auf die Umstehenden [ergießt]“ (244).⁵³ Nicht mit dem Kilimandscharolauf macht er sich zum „Helden“, sondern mit diesem „ungeheuren Vorfall“, der „in allen deutschen Nachrichtensendungen“ ausgestrahlt wird (244). Fritz' Vorhaben, in Afrika zum Zwecke seiner eigenen (männlichen) Identitätskonstruktion die eng mit der deutschen Geschichte verbundene, familiäre Genealogie aufzuarbeiten und auf den Spuren des heldenhaften Urgroßvaters fortzusetzen, wird durch die mediale Inszenierung seines Scheiterns, bei der ganz Deutschland Zeuge wird, subvertiert. Diese „Anti-Siegerehrung“ in *Usambara* kontrastiert direkt nicht nur mit der Heldeninszenierung im deutschen Bergfilm, sondern auch mit einem der letzten Bilder von Steinbichlers *Winterreise*, in welchem Franz beim Selbstmord in der kenianischen Berglandschaft sein eigenes Blut vergießt.

„Afrika“ ist in *Winterreise* und *Usambara* aber nicht nur ein Ort der Bestätigung individueller, männlicher und deutscher Identitäten, sondern auch Projektionsfläche im Dienste

⁵³ Die satirisch verzerrte Zurschaustellung von Konstruktionen der „Männlichkeit“, die in die „Fremde“ ausgelagert werden und sich durch deren spezifische Wahrnehmung und Darstellung manifestieren, könnte darüber hinaus auf einer metafictionalen Ebene auch als ironische Spiegelung einer Gruppe von neueren, auf dem deutschsprachigen Buchmarkt sehr erfolgreichen, exotistisch geprägten Afrika-Romanen gesehen werden, in welchen weibliche Protagonistinnen mit der impliziten oder expliziten Erwartung einer Bestätigung in ihrer „Weiblichkeit“ nach Afrika aufbrechen, wo sie zum Beispiel erotische Abenteuer suchen, sich als „weiße Hexen“ magisch betätigen, oder aber als Krankenschwestern oder Ärztinnen soziale Dienste leisten (Göttsche 170-80). Auch die oben genannten „kolonialen Heimatfilme“ lassen sich hier als Beispiele anführen.

europäischer Identitätskonstruktionen vor dem Hintergrund der Globalisierung. Eine Schlüsselfunktion nimmt dabei in *Winterreise* Leyla ein, die Franz bei der Übersetzung der englischen Briefe aus Kenia hilft. Von Franz für eine Türkin gehalten, weist die mehrsprachige Abiturientin ihn auf ihre kurdische Abstammung hin. Auch ihr begegnet er zunächst mit rassistischen Bemerkungen. Nachdem Leyla ihm erklärt, dass sie später Ethnologie studieren möchte, „weil [sie] wissen [will], was passiert, wenn ein Volk ausstirbt oder verschwindet“, zeigt Franz jedoch zunehmend Interesse und Vertrauen. Leyla ist bei den Verhandlungen mit den kenianischen Mittelsmännern in Wasserburg dabei und warnt Franz vergeblich vor deren betrügerischen Absichten. Als dieser beschließt, nach Kenia zu reisen, um sein verlorenes Geld wieder zu erlangen, kommt sie kurz entschlossen mit. Leyla verkörpert eine transnationale, hybride Identität und besitzt als junge Frau die Flexibilität und Mobilität, die als charakteristische Eigenschaften einer globalisierten Welt betrachtet werden.⁵⁴ Anders als Franz hat sie auch die Fähigkeiten und das Wissen, die nötig sind, um in einer transnationalen Geschäftswelt bestehen zu können bzw. zumindest nicht zu scheitern. Neben Franz als Repräsentant des gescheiterten „deutschen Mittelstandes“ und der „deutschen Väter“ der Kohl-Ära, wie Steinbichler ausführt, verkörpert sie als transnational geprägte junge Frau auch eine Generation, in der patriarchalische Strukturen an ihre Grenzen stoßen und nationale Identitäten innerhalb Deutschlands und Europas neu vermessen werden. Vor allem Leylas kurdische Herkunft kann als Hinweis auf Diskurse um eine europäische Identität und Kultur gesehen werden, in welchen die kulturellen Unterschiede der EU-Mitglieder innerhalb eines neuen Regionalismus wieder stärker betont werden, während in den Bemühungen um kulturelle Abgrenzung wie in der Diskussion um den EU-Beitritt der

⁵⁴ Diese Figurenzeichnung macht auch Leyla zu einer nomadischen Figur, als die auch Lene aus Steinbichlers *Hierankl* beschrieben wurde, siehe Kapitel 2.

Türkei nicht immer eine nötige Differenzierung stattfindet. Signifikant für die Deutung einer europäischen Identitätskonstruktion in Afrika ist auch eine der letzten Szenen, in der Franz mit Leyla zum Ort seines Selbstmords fährt. Mit dem wiedererlangten Geld zur Aufteilung an Leyla selbst und die Familie übergibt Franz seiner Begleiterin symbolisch auch die wirtschaftliche und gesellschaftliche „Autorität“ (s)einer Generation, die von der Globalisierung „überholt“ wurde. Diese „Versöhnung“ mit den entfremdenden Auswirkungen der Globalisierung im Bilde der familiären Annäherung zwischen Franz und Leyla kann aber offenbar nur an einem Ort stattfinden, der die Fremde zwischen den Generationen und Kulturen und ihren jeweiligen Erfahrungen relativiert, weil er selbst „noch fremder“ erscheint. Hamann zeigt in *Usambara* mit Ironie, wie diese nivellierende und versöhnende Wirkung des als fremd wahrgenommenen Afrikas von Europäern ausgenutzt wird, um sich mit sich selbst und ihrer Vergangenheit auszusöhnen.

An der satirisch gezeichneten Darstellung des „Kilimandscharo Benefit Runs 2006“ illustriert Hamann, wie internationale Benefizveranstaltungen potentiell prestigeträchtige Schaubühnen für Politiker und Prominente sowie lukrative Einnahmequellen für Eventveranstalter und Medien darstellen, während dabei der eigentliche gute Zweck aus dem Blickfeld gerät. Bei einem Vorbericht im „Aktuellen Sportstudio“ kommt es so zum satirisch ausgestalteten Eklat, als sich Vertreter der Sponsoren und Organisatoren gegenseitig vorwerfen, angesichts des Sportereignisses dem Profit gegenüber „reiner Nächsten- und Gletscherliebe“ den Vorzug zu geben (125). Gerade Afrika erweist sich als Austragungsort bzw. als Ziel wohltätiger Veranstaltungen und Aktionen in den letzten Jahren bei Prominenten, Politikern und diversen staatlichen und nicht-staatlichen Organisationen als besonders attraktiv. Auf die nicht

unumstrittenen *Live 8*-Konzerte⁵⁵ von 2005 im Besonderen und die Kritik an einer wachsenden, global organisierten „Aufmerksamkeitsökonomie“ im Allgemeinen könnte hier ironisch angespielt werden, wenn die anwesenden Läufer bei der Begrüßung durch das Organisationsteam dann desinteressiert „miteinander zu tuscheln“ beginnen, wenn der Gletscherschwund von einem Harvard-Professor erklärt wird (176), oder wenn an verschiedenen Stellen daran erinnert wird, dass es nur einen tansanischen Sponsor für das Rennen gibt (162) und dass sich unter den Läufern nur wenige „Alibischwarze“ befinden (236). Die Tatsache, dass zu den Hauptorganisatoren des Rennens die Leichtathletikverbände der ehemaligen Kolonialregierungen Tansanias, England und Deutschland, gehören, verweist ferner auf neokoloniale wirtschaftliche Verhältnisse zwischen Europa und Afrika. Der „Kilimandscharo Benefit Run“ gerät bei Hamann zu einer (neo)-kolonialen Invasion von westlichen „Eigenwohl-Tätern“.

Das offizielle ökologische Hauptanliegen der Veranstaltung führt dabei auch den ehemaligen deutschen Außenminister als Schirmherren nach Tansania. Dort gesellt er sich medienträchtig für eine Laufstrecke zu den Teilnehmern und „wünscht jedem, der in seine Nähe kommt, per Handschlag viel Glück, mit Vorliebe den wenigen Schwarzen, denen er geradezu nachstellt“ (191). Die sozialen und ökologischen Intentionen von Hilfsaktionen und Umweltschutzbewegungen der 1960er und 1970er Jahre — aus welchen auch die Partei der „Grünen“ hervorgegangen ist —, im Zuge einer „internationalen Solidarisierung“ gegen Ausbeutung und Unterdrückung zumal in Ländern der sog. „Dritten Welt“ zu kämpfen sowie die

⁵⁵Auf Initiative von U2-Sänger Bono, Vox und Bob Geldorf fanden am zweiten Juli 2005 gleichzeitig zehn Rockkonzerte in Ländern der G8-Mitgliedstaaten sowie in Südafrika statt. Die Konzerte wurden zudem durch Fernsehen, Radio und Internet in alle Welt übertragen. Eines der Hauptziele dieser Konzerte war es, weltweite Aufmerksamkeit für die Forderung nach einem Schuldenerlass für die ärmsten der afrikanischen Länder zu schaffen. Kritiker bemängelten unter anderem die geringe Einbeziehung von afrikanischen Künstlern sowie das Ausbleiben konkreter Maßnahmen und Konsequenzen nach den Konzerten. Siehe dazu die Artikel von Tobias Rapp, „Cui bono außer Bono?“ sowie Peter Nowak, „Stimmen gegen die Armut“.

öffentliche Aufmerksamkeit für den Umweltschutz zu sensibilisieren, erscheint in dieser Karikatur des „Grünen“-Ex-Außenministers gut dreißig Jahre später selbst als ein „Ex-Projekt“.⁵⁶ „Guter Wille“ wird vor afrikanischer Kulisse zur medienwirksamen Geste inszeniert. Die Globalisierung des Kapitals hat in diesem Bild die Internationalisierung des Gemeinwohls abgelöst.

„Afrika“ behält gerade im Zeitalter der Globalisierung weiterhin den Status und die Funktion des „Fremden“, das als Spiegelungs- und Projektionsfläche zur Bestätigung der eigenen (nicht nur männlichen oder weiblichen) Identität und deren Wert beiträgt, aber auch wirtschaftliche und politische Machtverhältnisse absichern kann (Schütze 41-42). Hamann hält diese fortgesetzte Exotisierung Afrikas im Schlussbild der über den Kilimandscharo gespannten Schutzfolie fest, die mit den abschmelzenden Gletschern auch „das Fremde“ konservieren soll, das das afrikanische Bergmassiv in *Usambara* symbolisiert. Die dem Roman vorangestellten Worte des Geographen Fritz Jäger (1881-1966), der die deutschen Schutzgebiete bereist und in Reiseberichten beschrieben hatte, schafft mit diesem Schlussbild eine inhaltliche und zeitliche Klammer von der Kolonialzeit bis zur Jahrtausendwende, innerhalb welcher die Erhaltung des Fremden auch seine Vereinnahmung impliziert:

Wem in deutschen Landen ist nicht der Name des höchsten Berges von Afrika geläufig? Jedes Schulkind kennt den Kilimandscharo so gut wie den Brocken oder die Schneekoppe oder den Montblanc. Und mit dem Namen des Berges eng verknüpft ist der Name des kühnen Mannes, der zuerst seinen männlichen Fuß auf ihn setzte, dem wir es wesentlich verdanken, daß dieser Berg ein deutscher Berg geworden ist, Hans Meyer. Wenn der moderne Weltreisende mit der Eisenbahn den Berg erreichen und mit derselben Bequemlichkeit von Gasthof und Schutzhütte ihn besteigen kann, wie einen

⁵⁶ Diese Deutung wird auch dadurch unterstützt, dass das Vorbild für die Figur des Ex-Außenministers, Joschka Fischer, sich in seiner Funktion als Außenminister und Vize-Kanzler zahlreichen Vorwürfen stellen musste, sich an seine früheren Positionen aus der Zeit vor der rot-grünen Regierungskoalition, d.h. an zentrale Inhalte der *Grünen*-Partei nicht gehalten zu haben. Umstritten war zum Beispiel Fischers Eintreten für die Beteiligung der Bundeswehr am Kosovokrieg 1999.

Gipfel der Alpen, so wird er sich kaum bewußt werden, was für ein schwieriges Unternehmen die erste Besteigung gewesen ist. Erst dem dreimal erneuten Ansturm ergab sich der Riese. (7)

Fritz Binder und sein Urgroßvater Leonhard Hagebucher gehören ebenso wie Franz Brenninger zu den vielen Protagonistinnen und Protagonisten zeitgenössischer, teils autobiographischer Texte und Filme über Afrika und/oder Heimat, die nach unlösbaren Konflikten in der Heimat in die afrikanische Fremde aufbrechen, um ihre Identitäten zu erkunden und/oder sich ihrer zu versichern. Steinbichler greift in *Winterreise* in Anspielung an Schuberts Liederzyklus das romantische Motiv der Wanderung auf, das den melancholischen, von der Gesellschaft entfremdeten Reisenden in den erlösenden Selbstmord führt. In der Gestaltung dieses Motivs als Aufbruch des gesellschaftlich gescheiterten, sexuell unerfüllten und depressiven bayerischen Kleinunternehmers Franz nach Kenia, wo er von betrügerischen Geschäftsleuten sein verlorenes Geld wiedererlangt, wird Afrika als ein chaotischer und krimineller Ort der Herausforderungen und der Bewährungsmöglichkeiten inszeniert.

Franz' Selbstmord in der kenianischen Berglandschaft lässt Afrika aber auch als Ort der Erlösung erscheinen. Beide Darstellungen Afrikas innerhalb eines Heimatfilms können als problematisch betrachtet werden, da sie in ihrer Anknüpfung an die Naturmystik des Bergfilms und der Inszenierung von Helden mögliche Assoziationen zu prominenten Darstellungsmustern und ihren konkreten Implikationen während der faschistischen und imperialistischen Vergangenheit Deutschlands nicht kritisch reflektieren. Hinzu kommt die parabolische Intention des Filmes, der beispielhaft den Einbruch des deutschen Mittelstandes und einer ganzen Vätergeneration darstellen soll. Die Tatsache der noch weithin unaufgearbeiteten kolonialen Vergangenheit Deutschlands und der Verstrickung von Heimat- und Afrikabildern wird in der Reproduktion solcher Repräsentationen von Afrika evident, zumal umgekehrt in der Annäherung

von Franz und der Deutsch-Kurdin Leyla eine kritischere Auseinandersetzung mit nationalen und europäischen Identitätskonstruktionen zumindest angedeutet wird.

Usambara knüpft in Fritz' Versuch, seinem Urgroßvater durch eine Reise zum Kilimandscharo näher zu kommen, an die Tradition des Familienromans an, die in der zeitgenössischen Literatur um die Jahrtausendwende eine neue Konjunktur erfahren hat. Als „ersten Afrikafamilienroman“ bezeichnet Rezensent Martin Halter *Usambara* deshalb auch, und sieht darin die „innerfamiliären Spurensuchen, afrikanische[...] Auto- und postkoloniale[...] Entdeckerbiographien“, die in der jüngsten deutschen Literatur einen prominenten Platz einnehmen, in einem Werk zusammengefasst.⁵⁷ *Usambara* illustriert in Fritz' Rekonstruktionsversuch seiner familiärer Wurzeln am Kilimandscharo in Afrika die Funktion der „Fremde“, die durch das Gebirge und Afrika repräsentiert wird, als Projektions- und Spiegelungsfläche für die (Re-)Konstruktion bzw. Versicherung des Eigenen. Die zeitliche und räumliche Brücke, die durch Fritz' Spurensuche und die im Fieber erreichte Vereinigung mit seinem Urgroßvater zwischen der deutschen Kolonialherrschaft und dem gegenwärtigen Zeitalter der Globalisierung, zwischen Deutschland/Europa und Tansania/Afrika geschlagen wird, impliziert auch problematische Kontinuitäten von Mustern der Darstellung und Wahrnehmungen, auf die Hamann durch satirische Verzerrungen kritisch aufmerksam macht. Die Darstellung Fritz', der durch seine Geschichten über den Urgroßvater und dem gleichzeitigen bewussten Vernichten verfügbarer Zeitdokumente auch die Geschichte seiner Familie neu formuliert, spiegelt dabei auch die Erzählstrategie Hamanns wider.⁵⁸ *Usambara* illustriert in diesem Sinne

⁵⁷ Als ein weiteres Beispiel eines „Afrikafamilienromans“ ließe sich Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* (2003) anführen.

⁵⁸ Eine ähnliche Funktion haben die Geschichten von Iris Berger, der Protagonistin aus Katharina Hagenas Familienroman *Der Geschmack von Apfelkernen*, siehe Kapitel 3.

auch eine metafiktionale „Spurensuche“ des Autors nach Anknüpfungspunkten und Fortschreibungsmöglichkeiten innerhalb der literarischen Vergangenheit.⁵⁹ Durch die „Entlehnung“ Hagebuchers schlägt der Autor eine Brücke zum Realismus Raabes und zu dessen Schreiben über Heimat und Afrika in *Abu Telfan* und (über)setzt beides in den Kontext der gegenwärtigen globalisierten Welt. Hamanns Einsatz von Ironie, die in den Textteilen über Hagebucher an die ironische Erzählhaltung Raabes anknüpft, kann ebenso wie Steinbichlers Verwendung des *Winterreise*-Liederzyklus in Reminiszenz an die Romantik als Beschreibungsmittel der Realität auch als nostalgisch geprägter Ausdruck von Verlusterfahrungen gelesen werden kann, die Texte und Filme der Generation Hamanns und Steinbichlers so auffällig prägen.

⁵⁹ In einem weiteren Aufsatz, „Historische Stofffetzen“, über die Recherchearbeiten zu *Usambara* gibt Hamann Einblicke zur Wahl seiner Stoffe und Motive, die teils auf historische Tatsachen der deutschen Kolonialherrschaft in Ostafrika, teils auf Hamanns persönliche Beobachtungen während einer Reise zum Kilimandscharo zurückgehen. Das zentrale Motiv des Laufens, für das Fritz die Begeisterung von seinem Urgroßvater und der Mutter geerbt hat, ist (ebenso wie später das Erbrechen des Höhenkranken) auch als Analogie für das (bzw. für Hamanns) literarische(s) Schreiben zu deuten, wie der Autor im Aufsatz ausführt.

Kapitel 6

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Zielsetzung meiner Arbeit war es, den Heimatbegriff in seiner Darstellung und Wahrnehmung innerhalb der deutschen Literatur und des deutschen Films um die Jahrtausendwende unter einer Auswahl von Aspekten mit seinen verschiedenen Assoziationen aus einer interdisziplinären Perspektive zu erforschen. Mit diesem Ansatz wurde versucht, die „definitivische Widerständigkeit“, die für den Begriff konstitutiv ist (Gebhard, Geisler und Schröter), produktiv aufzunehmen und „Heimat“ in seiner Vieldeutigkeit zu reflektieren, wie sie sich (auch) im Zeitalter der Globalisierung repräsentiert. Auch wenn die in den einzelnen Kapiteln vorgenommene Auswahl von Kontexten dieser Vieldeutigkeit nicht gerecht werden kann, spiegelt sie doch einige der Themen wider, die ich für die gegenwärtige „Heimatkonjunktur“ (Gebhard, Geisler und Schröter) als prägend betrachte.

Die Globalisierung, die im Rahmen dieser Arbeit als Prozess voranschreitender Transformationen bzw. Auflösungen von Begriffen und Konzepten des Raumes betrachtet wurde, hat direkte Auswirkungen auf die Gültigkeit von territorialen Bezugsgrößen für die Konstruktion von Heimat und Identität. Viele der Protagonistinnen und Protagonisten der hier betrachteten Heimatfilme und Heimattexte planen eine Reise oder begeben sich auf eine solche (*Beste Gegend, Usambara, Winterreise*) oder sie kehren von Aufenthalten in anderen Gegenden in die Heimat zurück (*Hierankl, Klausen*). Einige Figuren beschäftigen sich mit der Aussicht auf einen Umzug bzw. auf häusliche Veränderungen (*Wer früher stirbt, Der Geschmack*). In allen betrachteten Werken steht, wenn auch in Umfang und Ausgestaltung unterschiedlich, die

Auseinandersetzung mit Ortswechsel und Beheimatung in direktem Zusammenhang mit den individuellen Identitätskonstruktionen der Protagonistinnen und Protagonisten. Dabei wurde gezeigt, dass sich Veränderungen der territorialen Bezugsgröße auch auf die Aspekte der Konstruktion von Heimat und Identität auswirken, die mit räumlichen Konzepten eng verbunden sind.

Im Rahmen dieser Arbeit wurde geschlechtlichen Konstellationen des Heimatbegriffs besondere Aufmerksamkeit gewidmet, wobei der Schwerpunkt auf der Untersuchung von Verbindungen zwischen Repräsentationen von Heimat — etwa durch einen Ort (*Beste Gegend, Hierankl*) oder durch das Motiv des Hauses (*Wer früher stirbt, Der Geschmack*) — sowie Weiblichkeit und insbesondere Mütterlichkeit lag. Es wurden sowohl Kontinuitäten als auch Brüche bei der Darstellung von weiblichen Figuren festgestellt, die gerade in ihrem Nebeneinander teilweise im selben Text bzw. Film darauf hindeuten, dass die traditionelle Gleichsetzung von Heimat und Weiblichkeit sowie die mit beiden Konzepten eng verbundene Idealisierung zwar nicht durchbrochen, aber zumindest als Thema behandelt wird. Dies ist deshalb signifikant, weil geschlechtliche Konstellationen innerhalb des Heimatbegriffs gerade durch ihre Unbewusstheit bis heute fortwirken und damit Anteil an der Einschränkung von Selbstverwirklichungsmöglichkeiten von Frauen haben (Ecker, Blickle). Meine Untersuchung hat allerdings auch ergeben, dass die Repräsentation von Mutterfiguren tendenziell stärker in der Gleichsetzung mit Heimat verhaftet ist als die von kinderlosen Frauen. Dieses Ergebnis schließt sich an den Grundtenor neuerer Debatten über die Rolle der Familie, der Geschlechter sowie vor allem der Mütter in der Gesellschaft an, die sich mit den gegenwärtigen Heimatdiskursen überschneiden und die einander beeinflussen.

Die diesen Debatten inhärente Auseinandersetzung mit patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen spiegelt sich in den hier betrachteten Werken durch die auffällige Darstellung von gescheiterten (*Winterreise, Usambara*), von physisch, mental und/oder emotional abwesenden Vaterfiguren (alle Werke) oder umgekehrt von einer „Multiplikation“ der Väter durch eine ungeklärte Vaterschaft (*Hierankl, Der Geschmack*). All diese Figurenzeichnungen weisen auf eine „Krise“ der Werte und Normen hin, die mit der patriarchalischen Gesellschaft verbunden sind, vor allem aber auf die Auflösung verbindlicher Deutungsmodelle. An ihre Stelle rückt die Fiktion, der viele der Protagonisten bei der Rekonstruktion der familiären und lokalen Vergangenheit den Vorzug vor einer Aufdeckung der „Wahrheit“ geben (*Der Geschmack, Usambara, Wer früher stirbt*, die meisten Figuren von *Klausen*). Der Einsatz von magisch-realistischen Elementen (*Wer früher stirbt, Der Geschmack*), selbstreferentielle Bezüge auf den Vorgang des Schreibens bzw. Filmemachens (*Hierankl, Usambara, Der Geschmack*) sowie zahlreiche Verweise unterschiedlichster Art zeugen außerdem von einer metatextuellen Thematisierung der Fiktion durch die Autoren und Regisseure, die an postmoderne Strategien des Erzählens anknüpft.

An diese erinnert auch der Einsatz von Ironie und Humor bei fast allen Werken, wenn sich dabei auch Umfang und Gestaltung zum Teil deutlich voneinander unterscheiden. Nicht immer lässt sich bei der Verwendung von Übertreibungen und Überzeichnungen eindeutig zwischen kritisch-ironischer Subversion des Gezeigten und dessen affirmativer Bestätigung unterscheiden, zumal in Werken, in denen gleichzeitig eine nostalgische Perspektive zum Ausdruck kommt. Zu dieser tendieren die hier betrachteten Filme insgesamt stärker als die Texte, was einerseits mit den individuellen Intentionen und Darstellungsweisen der Regisseure Steinbichler und Rosenmüller zusammenhängen mag, andererseits aber auch auf die starke

Verhaftung des Heimatbegriffs mit bildlichen Darstellungen (Hüppauf) hinweist, die auf einen engen Bezug zu räumlich-visuellen Kategorien und damit wiederum auf territoriale Bezugsgrößen zurückgeführt werden kann. Maier entlarvt in seinem satirischen Heimatroman diesen Zusammenhang zwischen Heimatkonzepten, bildlichen Darstellungen und Ortsbezogenheit und weist außerdem auf die sozialen und ökologischen Gefahren hin, die entstehen, wenn imaginierte Heimatbilder bzw. konkrete Bilder der Heimat bewusst über die tatsächlichen Zustände in der Heimat gestellt oder unbewusst mit ihr verwechselt werden. Die Auswirkungen dieser Idealisierung, die eng mit der Verklärung verwandt ist, zeigt Maier am fiktiv gestalteten Beispiel der Südtiroler Provinzstadt Klausen, die zugunsten des Tourismusgeschäfts ihren eigenen sozialen und ökologischen Kahlschlag in Kauf nimmt, während sie sich nach außen hin als Idylle verkauft. Die Idealisierung der Heimat durch das Projizieren und Implizieren von bestimmten Bildern und Vorstellungen — wie hier zum Beispiel der Intaktheit, Ganzheit und Integrität, die wiederum auf enge Verbindungen zu dominanten Konzepten des Weiblichen und Mütterlichen zurückweist — steht in einer komplementären Beziehung zur Exotisierung des „Fremden“ und „Anderen“.

Wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, nimmt die „Fremde“ eine wichtige Funktion in der Konstruktion und Abgrenzung des „Eigenen“, d.h. der individuellen Identität sowie der Heimat ein. Die mit der Globalisierung in Verbindung gebrachten Prozesse kultureller Angleichung sowie fortschreitende Vereinigungsprozesse auf europäischer Ebene wurden als Faktoren untersucht, warum Protagonisten aus Heimattexten und Heimatfilmen vermehrt nach Afrika aufbrechen, um diese „Fremde“ zu erfahren. Daneben spielen historische Verbindungen zwischen deutschen Heimatbildern und Afrikabildern eine Rolle, die in die koloniale Vergangenheit Deutschlands zurückreichen — eine Tatsache, die allerdings bei den Verknüpfungen der

gegenwärtigen Heimat- und Afrikadiskurse in Literatur und Film nicht immer mit gebotener kritischer Distanz reflektiert wird. Bei der exotistisch geprägten Reproduktion von Afrikabildern überschneiden sich die noch weitgehend unaufgearbeitete Kolonialherrschaft Deutschlands sowie die Suche nach einer „Andersheit“ (Schütze), deren Verlust im Zuge der gegenwärtigen Globalisierung erneut festgestellt wurde.

Die jüngste Heimatkonjunktur ist vor allem das Thema der „Generation Golf“, die mit den politischen Umbrüchen der 1980er und 1990er Jahre, der rapiden Verbreitung von digitalen Medien und modernen Technologien und den um die Jahrtausendwende verstärkt wahrgenommenen Auswirkungen der Globalisierung herangewachsen ist. Ihre Beschäftigung mit dem Heimatbegriff ist daneben auch Ausdruck einer Identitätskonstruktion jenseits der Heimatkritik der Elterngeneration der 68er, die in einigen der hier untersuchten Werke auch inhaltlich und/oder formal reflektiert wird. Das nicht immer klar voneinander zu trennende Auftreten von Reproduktion und Subversion des Dargestellten kann selbst als Unterwanderung von dichotomisch strukturierten Heimatdarstellungen betrachtet sowie als Herausforderung an die Rezeptionserwartungen der Leser und Zuschauer von Heimattexten bzw. Heimatfilmen aufgefasst werden, die es gewohnt sind, zwischen „Heimat“ und „Anti-Heimat“ inhaltlich und formal klar unterscheiden zu können.

Zitierte Werke

- Arthus-Bertrand, Yann, Regie. *Home*. 2009. 29. Juli 2009 <<http://www.home-2009.com/us/index.html>>.
- . Interview. *Home*. 29. Juli 2009. <<http://www.home-2009.com/us/index.html>>.
- Assmann, Aleida. „Geschichte im Familiengedächtnis.“ *Neue Rundschau* 1 (2007): 157-176.
- Applegate, Celia. *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*. Berkeley: U California P, 1990.
- Augé, Marc. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. 1992. Übers. John Howe. London, UK: Verso, 1995.
- Baumann, Marcel M. „Zum Begriff des ‚Terrorismus‘: Überlegungen zur aktuellen Debatte. „*Krieg gegen den Terror? Konfliktszenarien im 21. Jahrhundert und ihre Konsequenzen für die Friedens- und Sicherheitspolitik*. Hg. Franz Leidenmühler. Idstein: Meinhardt, 2003. 99-119.
- Birdwell-Pheasant, Donna und Denise Lawrence-Zúñiga, Hg. *HouseLife: Space, Place and Family in Europe*. Oxford, UK: Berg, 1999.
- Blickle, Peter. *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. 2002. Rochester: Camden, 2004.
- Boa, Elizabeth, and Rachel Palfreyman. *Heimat — A German Dream: Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890–1990*. New York: Oxford UP, 2000.

- Bongie, Chris. *Exotic Memories*. Stanford: Stanford UP, 1991.
- Chalmers, Martin. „Heimat: Approaches to a Word and a Film.“ *Framework* 26-27 (1985): 90-101.
- Coury, David N. „Servus Deutschland: Nostalgia for Heimat in Contemporary West German Cinema.“ *Moving Pictures, Migrating Identities*. Hg. Eva Rueschmann. Jackson: UP Mississippi, 2003. 72-89.
- Czaplinski, Premyslaw. „The ‚mythic homeland‘ in contemporary Polish prose.“ *Chicago Review* 46.3/4 (2000): 357-365.
- Dassanowsky, Robert von. „Going Home Again? Rutzowitzky’s *Die Siebtebauer* and the New Austrian *Heimatfilm*.“ *Germanic Review* 78.2 (2003): 133-47.
- Dierick, Augustinus P. „‚Schreckbild Land.‘ ‚Heimat‘ as Topos in Contemporary German Literature.“ *Der Begriff ‚Heimat‘ in der deutschen Gegenwartsliteratur./The Concept of ‚Heimat‘ in Contemporary German Literature*. Hg. H. W. Seliger. München: iudicum, 1987. 157-72.
- Ecker, Gisela. „‚Heimat‘: Das Elend der unterschlagenen Differenz.“ Hg. Gisela Ecker. *Kein Land in Sicht. Heimat — weiblich?* München: Fink, 1997. 7-31.
- . „Wo alle einmal waren und manche immer bleiben wollen: zum Beispiel Viebig, Beig und Walser.“ Hg. Gisela Ecker. *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* München: Fink, 1997. 129-42.
- Eigler, Friederike. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt, 2005.

- . „Phantastische Züge in ‚DDR-Romanen‘ der neunziger Jahre.“ *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 40.3 (2004): 191-206.
- Fassbind-Eigenheer, Ruth. *Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und dir: Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos: Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1994.
- Filmhitlisten*. FFA Filmförderungsanstalt. 5. März 2009. <ffa.de>.
- Forsdick, Charles. „Travelling Concepts: Postcolonial Approaches to Exoticism.“ *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* 24.3 (2001): 12-29.
- Foucault, Michel. „Andere Räume“. *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik: Essais*. Hg. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, und Stefan Richter. Leipzig: Reclam, 1991. 34-46.
- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche.“ 1919. *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*. Hg. Klaus Wagenbach. Frankfurt am Main: Fischer, 1963. 45-84.
- Friedrichsmayer, Sara, Sara Lennox, und Susanne Zantop. Introduction. *The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy*. Hg. Sara Friedrichsmayer, Sara Lennox, und Susanne Zantop. Ann Arbor: Michigan UP, 1998: 2-29.
- Garber, Marjorie. *Sex and Real Estate: Why We Love Houses*. New York: Anchor, 2000.
- . *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 1992.
- Gebhard, Gunther, Oliver Geisler und Steffen Schröter. „Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung.“ *Heimat: Konturen und Konjunkturen eines*

- umstrittenen Konzepts*. Hg. Gunther Gebhard, Oliver Geisler, und Steffen Schröter. Bielefeld: transcript, 2007. 9-56.
- Göttsche, Dirk. „Zwischen Exotismus und Postkolonialismus: Der Afrika-Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.“ *Interkulturelle Texturen: Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*. Hg. Dirk Göttsche und M. Moustapha Diallo. Bielefeld: Aisthesis, 2003. 161-244.
- Goodbody, Axel. „Literatur und Ökologie: Zur Einführung.“ Einleitung. *Literatur und Ökologie*. Hg. Axel Goodbody. Amsterdam: Rodopi, 1998. 11-40.
- . *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature: The Challenge of Ecocriticism*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007.
- Greverus, Ina-Maria. *Der territoriale Mensch: Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972.
- . „The ‚Heimat‘ Problem.“ *Der Begriff ‚Heimat‘ in der deutschen Gegenwartsliteratur./The Concept of ‚Heimat‘ in Contemporary German Literature*. Hg. H. W. Seliger. München: iudicum, 1987. 9-27.
- Gutberlet, Marie-Hélène. „In the Wilds of the German Imaginary: African Vistas.“ *The German Cinema Book*. Hg. Tim Bergfelder, Erica Carter, und Deniz Göktürk. London, UK: British Film Institute, 2002. 238 – 247.
- Hagena, Katharina. *Der Geschmack von Apfelkernen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.

- Hake, Sabine. *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. 2002. Übers. Roger Thiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.
- Halter, Martin. „Der Berg des Schicksals.“ 14. November 2007. *Faz.net*. 22. Juli 2009 <www.faz.net>.
- Hamann, Christof. „Gipfelsturm‘: Der Kilimandscharo in elementar-literarischen Reden.“ *Trans: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 16 (2006). 22. Juli 2009 <http://www.inst.at/trans/16Nr/06_8/hamann16.htm>.
- . „Historische Stofffetzen.“ *Neue Rundschau* 118.1 (2007): 48-55.
- . *Usambara*. Göttingen: Steidl, 2007.
- Hegerfeldt, Anne C. *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- „Heimat.“ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Leipzig: Hirzel, 1854-1960. 21. April 2008 <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/woerterbuecher/dwb/wbgui>>.
- „Heimat — unter grüner Flagge.“ *Der Spiegel* 23. Juli 1979: 134-36.
- „Heimatfilm-Special: Ein Genre kehrt zurück.“ *br-online.de*. Hg. Iris Buchheim, Michael Kubitzka, und Undine Fraatz. 5. August 2009 <<http://www.br-online.de/kultur/film/heimatfilm-special-DID120324157996/index.xml>>.
- Hell, Julia, und Johannes von Moltke. „Unification Effects: Imaginary Landscapes of the Berlin Republic.“ *The Germanic Review*. 80.1 (2005): 74-95.
- Höfig, Willi. *Der deutsche Heimatfilm 1947–1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1973.

- Hofer, Stefan. *Die Ökologie der Literatur: Eine systemtheoretische Annäherung. Mit einer Studie zu Werken Peter Handkes*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Hofmann, Werner. „Luther und die Folgen für die Kunst.“ *Die Kunst und die Kirchen: Der Streit um die Bilder heute*.“ Hg. Rainer Beck, Rainer Volp, und Gisela Schmirber. München: Bruckmann, 1984. 67-82.
- Hope, Jacquie. „Environmentalism and its Cultural Transformation in the German Democratic Republic: Poetry and Fictional Prose.“ *The Culture of German Environmentalism: Axiologies, Visions, Realities*. Hg. Axel Goodbody. New York: Berghahn, 2002. 153-69.
- Hüppauf, Bernd. „Heimat — die Wiederkehr eines verpönten Wortes: Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung.“ *Heimat: Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Hg. Gunther Gebhard, Oliver Geisler, und Steffen Schröter. Bielefeld: transcript, 2007. 109-40.
- Hugues, Pascale. „Land ohne Handys: Die französische Erfolgskomödie ‚Willkommen bei den Sch_tis‘ kommt in die hiesigen Kinos: nostalgische Feier einer Provinzidylle.“ *Zeit Online*. 5. August 2009 <<http://www.zeit.de/2008/45/Kino>>.
- Illies, Florian. *Generation Golf: Eine Inspektion*. 2000. Frankfurt am Main: Fischer, 2001.
- . *Ortsgespräch*. 2006. München: Heine, 2008.

- Jäger, Jens. „Heimat‘ in Afrika. Oder: die mediale Aneignung der Kolonien um 1900.“
Zeitenblicke 7.2 (2008). 14. Juli 2009
 <http://www.zeitenblicke.de/2008/2/jaeger/index_html>.
- Kracauer, Sigfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. 1947. Princeton: Princeton UP, 2004.
- Kundrus, Birthe, Hg. *Phantasiereiche: Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*. Frankfurt: Campus, 2003.
- Ludewig, Alexandra. „Heimat‘ in Central European Cinema.“ *Neighbours and Strangers. Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Central Europe since 1989*. Hg. Ian Foster und Juliet Wigmore. Amsterdam: Rodopi, 2004. 257-280.
- Maier, Andreas. „Von der Kompliziertheit des Terrorismus-Begriffs.“ 25. Mai 2003.
Newsroom Universität Heidelberg. 5. August 2009 <<http://www.uni-heidelberg.de/presse/news/2305maie.html>>.
- . *Klausen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- , und Christine Büchner. *Bullau: Versuch über Natur*. Frankfurt am Main: Heinrich & Hahn, 2006.
- Majer-O’Sickey, Ingeborg. „Framing the *Unheimlich*: Heimatfilm and Bambi.“ *Gender and Germanness: Cultural Productions of Nation*. Hg. Patricia Herminhouse und Magda Mueller. Providence: Berghahn, 1997. 202-216.
- „Making-Of.“ *Winterreise*. Regis Hans Steinbichler. 2006. DVD. X-Verleih, 2007.

- Marcus, Clare Cooper. „Self-identity and the Home.“ *Housing: Symbol, Structure, Site*. Hg. Lisa Taylor. New York: Rizzoli International Publications and the Cooper-Hewitt Museum, 1992. 54-55.
- Massey, Doreen. „A Place Called Home?“ *Space, Place and Gender*. Hg. Doreen Massey. Cambridge, UK: Polity Press, 1994. 157-73.
- May, Gerhard. „Die Kirche und ihre Bilder.“ *Die Kunst und die Kirchen: Der Streit um die Bilder heute*.“ Hg. Rainer Beck, Rainer Volp, und Gisela Schmirber. München: Bruckmann, 1984. 57-66.
- Mecklenburg, Norbert. *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königsstein/Ts.: Athenäum, 1982.
- Menke, Bettine. „The Figure of Melusine in Fontane’s Texts: Images, Digressions, and Lacunae.“ *Germanic Review* 79.1 (2004): 41-67.
- Moltke, Johannes von. *No Place like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: U California P, 2005.
- Morley, David und Kevin Robins. „No Place like *Heimat*: Images of Home(land) in European Culture.“ *Becoming National: A Reader*. Hg. Geoff Eley und Ronald Grigor Suny. New York: Oxford UP, 1996. 456-478.
- Nell, Werner. „Heimat.“ *Der Brockhaus: Die Bundesrepublik Deutschland* (unveröffentlichtes Manuskript).
- Neudecker, Sigrid. „Schönheit kommt vor Umweltschutz.“ 8. Juni 2009. *Zeit Online*. 3. August 2009 <<http://www.zeit.de/online/2009/24/home-public-viewing>>.

- Neuser, Daniela. „Ein Platz an der Sonne — der neue Heimatfilm: Afrika, mon Amour und Momella. Eine Farm in Afrika.“ *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen*. Hg. Astrid Erll und Stephanie Wodianka. Berlin: de Gruyter, 2008. 107-138.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. 1979. New York: Rizzoli International Publications and the Cooper-Hewitt Museum, 1980.
- Nowak, Peter. „Stimmern gegen die Armut.“ 3. Juli 2005. *Heise.de* 22. Juli 2009 <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/20/204444/1.html>>.
- Obermayer, August. „Der Locus terribilis in Thomas Berhards Prosa.“ *Bernhard: Annäherungen*. Hg. Manfred Jurgensen. Bern: Francke, 1981. 215-29.
- Otto, W. F. „Genius.“ *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. Hg. Wilhelm Kroll. Stuttgart: Metzler, 1912.
- Palfreyman, Rachel. „Green Strands on the Silver Screen? Heimat and Environment in the German Cinema.“ *The Culture of German Environmentalism: Axiologies, Visions, Realities*. Hg. Axel Goodbody. New York: Berghahn, 2002. 171-86.
- Raabe, Wilhelm. *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*. 1867. München: Winkler, 1963. Bd. 2 der *Werke in vier Bänden*. Hg. Karl Hoppe. 4 Bde. 1962-64.
- Rapp, Tobias. „Cui bono außer Bono?“ 2. Juli 2005. *taz.de* 22. Juli 2009 <<http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2005/07/02/a0139>>.

- Rentschler, Eric. „Calamity prevails over the Country: Young German Filmmakers Revisit the Homeland.“ *West German Film in the Course of Time: Reflections on the Twenty Years since Oberhausen*. Hg. Eric Rentschler. New York: Redgrave, 1984. 103-28.
- Riemann, Andreas. „,Neuer Bayerischer‘ (Heimat)Film? Titel, Themen, Tendenzen.“ *Bayern und Film*. Hg. Hans Krahl. Passau: Karl Stutz, 2007. 11-26.
- Roebing, Irmgard. „Nixe als Sohnphantasie: Zum Wasserfrauenmotiv bei Heyse, Raabe, Fontane.“ *Sehnsucht und Sirene: Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hg. Irmgard Roebing. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 145-203.
- Rohkrämer, Thomas. „Contemporary Environmentalism and its Links with the German Past.“ *The Culture of German Environmentalism: Axiologies, Visions, Realities*. Hg. Axel Goodbody. New York: Berghahn, 2002. 47-62.
- Rosenmüller, Marcus. H., Regie. *Beste Gegend*. 2007. DVD. Highlight, 2008.
- . Interview. *Beste Zeit*. Regie Marcus H. Rosenmüller. DVD. Highlight, 2007.
- , Regie. *Wer früher stirbt, ist länger tot*. 2006. DVD. EuroVideo, 2007.
- Rosbacher, Karlheinz. *Heimatkunstabewegung und Heimatroman: Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Klett, 1975.
- „50 Jahre Shell Jugendstudien.“ 23. Juli 2008. . <http://www.shell.com/home/content/de-de/society_environment/jugendstudie/2002/jugendstudie2002_50jpresseinfolang.html>.
- Schlink, Bernhard. *Heimat als Utopie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Scholte, Jan Aart. *Globalization: A Critical Introduction*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.

- Schütze, Jochen K. „Global Stranger: Über ein postkoloniales Dilemma.“ *Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung*. Hg. Paul Michael Lützeler. Tübingen: Stauffenburg, 2000. 37-47.
- Seeßlen, Georg. „Neue Heimat, alte Helden.“ *Epd Film 4* (2008): 22-27.
- Segalen, Victor. *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*. Übers. und Hg. Yaël Rachel Schlick. Durham: Duke UP, 2002.
- Shafi, Monika. „German and American Dream Houses: Buildings and Biographies in Gregor Hens’s *Himmelssturz* and Monika Maron’s *Endmoränen*.“ *German Quarterly* 79.4 (2006): 505-24.
- . „Spaces of Violence: On the Role of Home, Nature and Gender in Narratives by Karen Duve and Felicitas Hoppe.“ *Violence, Culture and Identity: Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society*. Hg. Helen Chambers. Oxford, UK: Peter Lang, 2006: 373-88.
- Stadler, Arnold. *Ausflug nach Afrika: Eine Geschichte mit Vorgeschichte*. Köln: DuMont, 2006.
- Steinbichler, Hans. „Heimat ist der Ort, wo es schmerzhaft sein kann.“ 27. November 2006. *Stern.de*. 28. Februar 2009
<<http://www.stern.de/unterhaltung/film/577306.html>>.
- , Regie. *Hierankl.* 2003. DVD. Avista, 2003.

- . Interview. April 2009. *BR-online.de*. 5. August 2009 <<http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2009/04/07/cumulus/BR-online-Publikation-328475-20090407121414.pdf>>.
- , „Wahnsinnig deutsch: Hans Steinbichler über den depressiven Helden seines Films *Winterreise*.“ Interview. *epd Film* 12 (2006): 38-39.
- , Regie. *Winterreise*. 2006. DVD. X-Verleih, 2007.
- Stephan, Inge. „Weiblichkeit, Wasser und Tod: Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué.“ *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Hg. Renate Berger und Inge Stephan. Köln: Böhlau, 1987. 117-39.
- Taberner, Stuart. „German literature in the age of globalisation.“ Introduction. *German Literature in the Age of Globalisation*. Hg. Stuart Taberner. Birmingham: U Birmingham P, 2004. 1-24.
- . „The German Province in the Age of Globalisation: Botho Strauß, Arnold Stadler and Hans-Ulrich Treichel.“ *German Literature in the Age of Globalisation*. Hg. Stuart Taberner. Birmingham: U Birmingham P, 2004. 89-109.
- Theweleit, Klaus. *Männerphantasien*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Roter Stern, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. 1970. Übers. Karin Kersten, Senta Metz, und Caroline Neubaur. München: Hanser, 1972.
- Trimborn, Jürgen. *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Teiresias, 1998.

Vinken, Barbara. *Die deutsche Mutter: Der lange Schatten eines Mythos*. München:

Piper, 2001.

Virilio, Paul. *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. 1977. Übers. Mark Polizzotti.

New York: Semiotext(e), 1986.

Wigmore, Juliet. „From ‚das Haus Österreich‘ to ‚Häuser in Österreich‘; Local,

Transnational and Global Images of House, Home and Heimat in Works by

Ingeborg Bachmann, Elisabeth Reichart and Elfriede Jelinek.“ *Local/Global*

Narratives. Hg. Renate Rechtien und Karoline von Oppen. Amsterdam: Rodopi,

2007. 63-79.

Yanc, Jeff. „‚More than a woman‘: Music, Masculinity and Male Spectacle in Saturday

Night Fever and Staying Alive.” *Velvet Light Trap* 38 (1996): 39-50.