

Fortrængninger og fortællinger

Heimat som erindring

Filmserien *Heimat* er skrevet af Peter Steinbach og Edgar Reitz i årene fra 1979–1984. Den foregår i Schabbach, en (fiktiv) Dorf i Hunsrück i Tyskland, og følger en (fiktiv) familie igennem en stor del af det 20. århundredes glæder og trængsler. Det første afsnit starter i 1919, da Paul Simon vender hjem efter 1. verdenskrig, og gifter sig med den lokale Maria. Det sidste afsnit slutter i 1982 da Maria dør. Paul og Maria får to sønner, Ernst og Anton, sammen, før deres veje skilles, idet Paul en dag uden varsel forlader landsbyen og rejser til Amerika for at søge lykken alene. De genforenes kort, da Paul efter 12 år kommer ‘hjem’ på besøg, efter at Maria har fået sin tredje søn, Hermann, med elskereren Otto, der i mellemtiden også har forladt hende – og således er *Heimat* en slægtsfortælling, konstrueret af et væld af bihistorier og -personer, med det fælles udgangspunkt i Schabbach – deres *Heimat*.

...‘*die Mitte der Welt*’ er landsbytossen Glasisch-Karls karakteristik af sin hjemstavn. Schabbach ligger, forklarer han i afsnit 2, præcis midt mellem Paris og Berlin – og hvis man tegner en streg fra Nordpolen til Sydpolen, så vil den også gå direkte igennem Schabbach. Schabbach er *Heimat* og *Heimat* er titlen på serien – en titel der ved nærmere undersøgelse viser sig at pege langt ud over seriens umiddelbare rammer.

I det følgende vil jeg vise, hvorledes ‘*Heimat*’ ikke bare er en titel, men samtidig en begrebsmæssig indgang til et komplekst felt af betydninger, som ligger omkring serien. *Heimat*begrebet har både historiske, psykologiske og filosofiske konnotationer, og idet man retter opmærksomheden mod begrebets flertydighed, bliver *Heimats* enestående visuelle og filmiske kvaliteter tilført yderligere dybde, hvilket giver perspektiv til overvejelser om seriens karakter som historieformidlende, realistisk fortælling.

Heimat som ambivalens

Hvert af *Heimats* afsnit starter med det samme billede af et grønt og frodigt tysk hjemstavnslandskab under en blå himmel, der fungerer som baggrund for en stor bautasten. Titlen 'Heimat' skyder dramatisk og nærmest truende frem på skærmen med store bogstaver. Samtidig bevæger mørke skyer sig hurtigt frem mod publikum, og man hører lydene fra et stormvejr i baggrunden.

Allerede her træder ambivalensen i forgrunden. Skyernes dynamik spejler sig i seriens titel på den store sten, og danner en kontrast til bautastens karakter af evighed og det idylliske grønne landskab bag den. Filmseriens indledende sekvens demonstrerer en dobbelthed: 'Heimat' repræsenterer både tryghed og trussel. Man fornemmer et misforhold – eller i hvert fald en påfaldende kontrast mellem den statiske bautasten og den urolige himmel. I kraft af stenen giver filmseriens første billede et indtryk af Tyskland som en kolos, der ikke kan bevæge sig – uanset at der er blæst stærke vinde op.

Inskriptionen 'MADE IN GERMANY' er indgraveret i stenen med gotiske bogstaver. Stenens tekst er skrevet på engelsk, som en spydig kommentar til den amerikaniseringen af Europa som præger tiden: kapitalismens vilkår og det tyske Wirtschaftswunder, der er opstået på amerikanernes betingelser. Det umiddelbare indtryk er, at 'Heimat' er en falsk størrelse – at efterkrigstidens tyske 'Heimat' faktisk slet ikke er tysk, men i virkeligheden amerikansk, og således forekommer sekvensen på en gang at være en kritik af Tyskland og USA. Tyskland eksporterer ikke bare varer. Man har også solgt sig selv: sit sprog og sin kulturelle identitet. Amerikanerne fremstår som kulturimperialister, der foregiver at redde tyskerne, mens de i virkeligheden koloniserer landet og dets kultur.

Serien, der handler om det 'almindelige liv' på landet i Tyskland, understreger selv, at denne tilværelse ikke er entydig. Der er tilført en spænding, der udelukker den nostalgi og romantik, som traditionelt er knyttet til Heimatbegrebet.

Heimatbegrebets kulturhistorie

Ifølge Brødrene Grimms ordbog kan brugen af Heimat-begrebet dateres tilbage til det 15. århundrede, primært med betydningen af 'der hvor man er født eller opholder sig blivende.'¹ 'Heimat' har betegnet noget fortroligt og bekendt. Heimat står i modsætning til det 'fremmede'.

I slutningen af det 18. århundrede blev Heimat et slagord for romantikerne, hvor forestillingen om, at det tyske sprog kunne udtrykke den tyske folkesjæl, dannede abstrakt basis for en samlet tysk nation. Under påvirkning fra blandt andre Johann Gottfried Herder, så romantikerne sproget som et potentiale i bestræbelserne på at samle de tyske stater til et rige, parallelt med at man i almindelighed prioriterede selvforydelsen og fordybelse i den tyske egenart højt. Store dele af romantikken søgte en forståelse af det irrationelle og subjektets kompleksitet, man orienterede sig mod den tyske fortid og folkekulturen – indsamlede og udgav folkeviser og folkeeventyr. Universalpoesiens ånd skulle gennemløbe og forene de modsætningsfyldte og adskilte samfundsforhold; en tanke, der dels var en modstand mod oplysningstidens rationalisme, dels lå i forlængelse af romantikkens panteistiske forståelse af den historiske udvikling.

I den første halvdel af det 19. århundrede fik Heimatbegrebet sin mere konkrete betydning i form af 'Heimatrechte', der med forskellige regionale udformninger, tildelte rettigheder til mennesker med materielle besiddelser i form af hus eller gård, grund eller jord. Den 'historiske Heimatrecht' fra 1820'erne betød en materiel og social sikkerhed for forsørgelse i tilfælde af armod, sygdom og alderdom.² Daglejere og andre personer uden fast bolig kunne imidlertid ikke gøre krav på nogen 'Heimat' og kunne derfor heller ikke forlange økonomisk støtte. 1820'ernes 'Heimatrechte' udsprang af et stationært samfund, der ikke var i takt med den industrielle udvikling. Med urbaniseringen og den voksende mobilitet udtømtes loven for betydning. Det forekom ikke længere som en naturlig mulighed at vende tilbage til sit fødested, hvis man havde behov for hjælp. Og i sidste halvdel af det 19. århundrede blev 'Heimatrecht' derfor ændret til 'Unterstützungswohnsitzes', således at en ubemidlet nu skulle understøttes fra det område, hvor vedkommende boede. På denne måde har socialpolitiske rammer bidraget til at komplicere billedet af Heimatbegrebets betydninger.

Midt i det 19. århundrede, under indtryk af den begyndende industrialisering, opstod der en mere abstrakt og følelsesmæssig forestilling om Heimat blandt borgerskabet. I Tyskland gik den industrielle udvikling hurtigere end gennemførelsen af politiske og sociale reformer, hvilket blandt andet betød, at store dele af det tyske borgerskab reelt ingen politisk indflydelse havde. Hermann Bausinger mener, at 'Heimat' kom til at udgøre et 'kompensationsrum' for borgerskabet – et »Besänftigungslandschaft.«³ Man flygtede fra den uoverskuelige verden tilbage til en drømmeverden af idealiseret fortid. Og sideløbende opstod en politisk ligestilling af begreberne 'Heimat' og 'Vaterland'. For størstedelen af befolkningen var hus og gård ikke længere faste holdepunkter, og den livslange forbindelse til et konkret sted var på samme

måde gået tabt. I denne kontekst blev Heimat synonymt med 'fædreland' – og således må man forstå Heimatbegrebet i sin dobbelte betydning: på den ene side som en modstand mod udviklingen, og på den anden side som en politisk holdning med en klang af nationalisme.⁴

Især efter den tyske stats grundlæggelse i 1871 opstod en interesse for lokal historie, skikke, dialekter, sange og digte, som handlede om den lokale egn. Igennem malerier, romaner og digte blev der skabt mytologier om den enkelte regions bidrag til den tyske nationalitet. Omkring århundredeskiftet opstod Heimatbevægelser, der hyldede naturen, gamle ruiner og håndværket, alt imens byerne ændrede landskabet, nye bygninger blev opført og fabrikernes antal voksede. Heimatbevægelsen protesterede mod centraliseringen, urbaniseringen og industrialiseringen. Man forsøgte at sætte tradition op mod forandring. I flere regioner opstod direkte 'Verschönerungsvereine', hvis fælles projekt var at forskønne hjemstavnens natur. Historiske ruiner blev restaureret for at gøre hjemegnen kendt og øge stoltheden over området. Foreningerne etablerede stisystemer til vandre- og spadsereture, de tegnede kort over landskabet og skabte parkarealer. Der blev indført 'Heimatkunde' i skolerne og i de første klasser blev eleverne undervist udendørs, for at skærpe børnenes kendskab til og følelser for deres nære omgivelser. Det var generelt for bevægelserne, at man vendte blikket indad og beskæftigede sig med fænomener, der havde at gøre med den nære hverdag og med det, som adskilte den specifikke egn fra andre. De lokale klædedragter, skikke, sange, danse og egnsretter fik samme store opmærksomhed som naturen, og sideløbende opstod akademisk interesse for nye forskningsområder, som 'Volkskunde' (folklore) og 'Mundartforschung' (dialektsforskning).⁵ Fokuseringen på dialekterne og deres forskellighed inspirerede til en bølge af deciderede dialekt-digte, hvor såvel sproget som motiverne skulle afspejle den lokale egn. Tit var digtene sentimentale naturbesyngelser med en tematik centreret om kærlighed til landjorden, afsky for storbyen og det fremmede.⁶ Lignende motiver fandtes i Heimat-romanerne ('Bauernromanen'), hvis yderligere kendetegn var at være anti-intellektuelle og anti-videnskabelige. Værkerne var konservative og antimoderne og stod i både stil og tematik i direkte kontrast til storbyernes moderne litteratur, der i stadig højere grad blev flertydig og ambivalent.

Heimatbegrebet spillede altså en væsentlig rolle under 1. verdenskrig og under Weimarrepublikkens etablering i 1919 – men det var nationalsocialisterne, der for alvor gav begrebet dets ideologiske funktion. Under Hitlers militante ideologisering af den sunde tyske særegenhed, udgjorde 'Heimat' kraften bag den samlende identitetsfølelse, 'heim ins Reich'.⁷ Film, billedkunst og litteratur blev brugt til at propagandere nationalsocialisternes bud-

skab og til at hylde den idealtypiske ariske race. Billeder af den sunde tyske bondekultur befordrede udbredelsen af deres grundsyn. Og 'Heimat' havde en direkte anvendelig betydning, ikke mindst på baggrund af den folkelige kultur, som begrebet netop i forvejen var forbundet med.

Heimatfilmen

Der blev produceret cirka 1200 film i nazitiden og heraf var kun cirka 200 direkte propagandafilme.⁸

En stor del af den øvrige produktion hører til den filmgenre, der går under betegnelsen 'Heimatfilmen' – hvor 'Heimat' er en traditionel, endimensionel størrelse – tæt forbundet med nazismens æstetik og bevidste iscenesættelser: Filmene kredser typisk om den sunde familie, bosiddende i den traditionelle landlige verden, hvor livsformen er forbundet med jorden. De opererer med muntre og sorgløse personer, trivialmytologiske reaktionsmønstre, i situationskomedier med simple handlingstråde; et biografens drømmeunivers, hvori stereotype kærlighedshistorier og forviklinger mellem unge blonde germanere ender lykkeligt foran glatte billeder af den endeløst grønne Heide, Schwarzwald'en eller de snedækkede alper.⁹ Livet på landet blev glorificeret i 'Heimat- og Dorf-filmene', og den landlige natur blev hyldet. Filmene fremstillede miljøer som (selvfølgelig) stod i skærende kontrast til det tyske hverdagsliv, som filmene blev modtaget i. Det er film, der lægger op til virkelighedsflugt – helt modsat af den realisme, der tilstræbes i Steinbach og Reitz' *Heimat*. Og naturskildringen i startsekvenserne af *Heimat*-afsnittene er ikke mindst en ironisk reference til denne filmgenre.

Fra 1940 og frem så man en ny type Heimatfilm, der sympatiserede med befolkningens krigstidsoplevelser. Her var det hustruernes trofasthed over for deres kæmpende mænd og kvindernes ensomme, men flittige og udholdende hverdag på gården, som blev tematiseret.¹⁰ I samme øjeblik mændene vendte tilbage fra krigstjeneste, ændrede filmenes kvinder karakter og påtog sig igen en traditionel kvindes rolle. Heimatbegrebet associerede nu i endnu højere grad end tidligere til, dels udelukkelse af det fremmede, dels stolthed over fædrelandet og lokalegnens skønhed. Under nazismen blev Heimat til en verden af terror. Jo mere Det Tredie Rige udviklede sig til en krigsmaskine, desto mere perverteret blev 'Heimat' til 'kämpfenden Heimat', så begrebet til sidst faldt sammen med fronterfaring og krigsødelæggelse, synonymt med tab og ødelæggelse.

I den første halvdel af det 20. årh var Tyskland i front inden for produktionen af avantgarde- og kunstfilm, og markerede sig fx stærkt igennem de

ekspressionistiske stumfilm. Men efter krigen måtte de tyske kunstnere se i øjnene, at filmmediet var blevet en stærkt belastet udtryksform. Arven efter nazitidens film var en instinktiv mistro mod tematiseringer af 'Tyskland' – og ifølge fx Wim Wenders med god grund: »*denn niemals zuvor und im keinem anderen Land ist so gewissenlos mit Bildern und der Sprache umgegangen worden wie hier, nie zuvor und nirgendwo sind diese so sehr zum Transport von Lügen erniedrigt worden.*«¹¹

Under nazismen blev alle film gennemset og godkendt af 'die Reichfilmkammer'. Efter krigen oversvømmede de lette og lystige amerikanske film markedet, og samtidig fortsatte den tyske filmproduktion, og repriser af de gamle film i en (let) politisk rensset form blev vist langt op i 50'erne. De egentlige propagandafilme blev konfiskeret af de allierede efter det tyske nederlag, men langt de fleste 'Heimat- og Bergfilm' undgik censuren, fordi de ikke blev anset for at formidle politiske budskaber. Og selv om man ikke kan kalde Heimatfilmene politiske, formidler de implicit samme tanke- og billedverden, som nationalsocialisterne brugte i deres propagandamaskine.

Der er således en glidende overgang fra Heimatfilm produceret under nazismen og 1950'ernes Heimatfilm. Billeder og narration forløb efter samme mønster som tidligere, og i mange tilfælde også produceret af og med de samme personer. Den tyske filmproduktion gennemgik ingen systematisk 'Entnazifizierung' efter krigen – mange skuespillere og instruktører der havde understøttet den nazistiske propaganda, kunne uden videre fortsætte deres karrierer. Andre, som Leni Riefenstahl, blev ikke dømt i juridisk forstand, men moralsk. Hun blev Heimat- og nazifilmens syndebuk – et image som hun aldrig siden er sluppet af med.

Heimatbegrebets renæssance i 1970'erne

Det var herfra 1970'ernes nye tyske filmkunstnere overtog Heimatbegrebet. I Tyskland, som i den øvrige del af den vestlige verden, betød 70'erne et knæk i den optimistiske tro på fremskridtet. En generel angst for fremtiden, øget interesse for miljøspørgsmål, og for lokale og regionale spørgsmål førte til en renæssance af 'Heimatgefühl'. 'Heimat', som tidligere havde været forbundet med en konservativ samfundsopfattelse, blev nu i højere grad anvendt af en kritisk venstrefløj, og adskillige af de billeder, bestræbelser og overbevisninger, som 1890'ernes Heimatbevægelser havde stået for, blev genopdaget og fik en ny betydning i 70'ernes Heimatbølge. Forfattere og kritikere reagerede på den nye trend, og der blev fra midten af 70'erne og frem udgivet adskillige værker, der havde til formål at undersøge og beskrive den

nye regionalisme. Litteraturtidsskrifter¹² lavede særnumre med refleksioner over Heimat, der opstod igen interesse for dialektdigtningen, i ballader og viser blev Heimat et besunget tema, og de vesttyske TV-stationer begyndte at producere programmer med fokus på regionerne.¹³

I 1962 var det store tyske filmudlejningsbureau UFA gået konkurs, og en gruppe af amatørfilmfolk greb chancen og formulerede 'Oberhausenmanifestet'. Manifestet forlangte, at den vesttyske stat oprettede filmskoler og ydede økonomisk støtte til den eksperimentelle filmproduktion, der skulle være uafhængig af politiske og kommercielle interesser. Man ville rehabilitere filmen som kunstart, skabe en ny slags film, der i både produktionsform og filmsprog skulle adskille sig fra fortidens film. I modsætning til de simple amerikanske underholdningsfilm ville de unge tyskere begå kunstneriske produktioner, enestående 'Auteur'-frembringelser som franskmændenes. Oberhausenmanifestet skulle markere et filmens 'Nullpunkt' og således grundlægge filmens pendant til den litterære 'Gruppe 47'.

Det var samtidig den generation af kunstnere, som stod bag generationsopgøret i 1968 – og bevægelsen 'Junge deutsche Film', der siden blev til 'Neue deutsche Film' forstod også sig selv som et oprør mod 'fædrene'. Det franske 'Nouvelle Vagues' slagord 'le cinema de papa est mort' blev oversat ordret til 'Papas Kino ist tot', og man lod sig inspirere af blandt andre Truffaut, Rohmer, Chabrol, Godard og André Bazin. At udnævne instruktøren til 'Autor' var en understregning af kravet om anerkendelsen af filmen som en kunstart, og at filmskaberens, på linie med en komponist eller forfatter, har ret til et kompromisløst og personligt kunstnerisk udtryk. De franske filmænd opponerede mod det Hollywood-dominerede efterkrigsmarked ved at søge ud af studierne og opsøge verden udenfor med håndholdte kameraer. Deres manglende perfektionisme så de som en virkningsfuld kontrast til de overfladiske og konfliktløse amerikanske film.

Opsummerende kan man sige, at der er tale om et filmens opgør med den Heimat-filmgenre der repræsenterer nazismen og forældregenerationen. Opgøret viser sig at kræve en direkte konfrontation både begreb og genre. Kunstnerne konfronterede sig med Heimatgenren og parallelt hermed forlangte 1968'ernes studenteroprørere, at deres forældre skulle fortælle 'sandheden' om nazismen. Dermed blev historiebearbejdelse og et fornyet fokus på nazismens kultur fremprovokeret. De tyskere der blev født i årene omkring 2. verdenskrig og voksede op i Vesttyskland, oplevede at de var vokset op i et historieløst samfund. I de første årtier efter anden verdenskrig havde forældrene koncentreret sig om genopbygningen af landet, man havde ønsket om at vende blikket fremad i håbet om en bedre fremtid fremfor at dvæle ved fortidens nederlag, skuffelser og lidelser.

Vergangenheitsbewältigung?

En socialpsykologisk begrundelse for tendensen til at ignorere fortiden finder man i ægteparret Mitscherlichs værk *Die Unfähigkeit zu trauern* fra 1967.¹⁴ Deres teori er en kulturteori baseret på deres kliniske arbejde som psykologer. Det vil sige, at grundlaget for det billede, Margarete og Alexander Mitscherlich tegner af den samlede tyske kultur, er dannet af mennesker som psykologerne mødte i klinikken – mennesker der decideret var blevet syge af deres fortrængninger.

A. og M. Mitscherlich tager udgangspunkt i Freuds skelnen mellem sorg og melankoli, *Trauer und Melancholie*¹⁵, hvori Freud gør rede for modsætningen mellem den voksne kærlighed, hvor kærligheden gælder et eksterne-liseret objekt og den narcissistiske kærlighed, den infantile måde at elske på, som spædbarnet elsker sin mor i tiden før den egentlige personlighedsdannelse. Når man, ifølge Freud, elsker et ydre objekt og mister dette, så henfalder man i sorg. I sorgen synes den ydre verden tom og meningsløs, men det er en tilstand der kan bearbejdes og overvindes. Når man derimod mister noget som var elsket som *en del af sig selv*, så opstår den melankolske tilstand. I melankolien sørger man i virkeligheden ikke over tabet af et andet væsen, men over sig selv. Det er den indre verden, der forekommer tom og meningsløs.

Den tyske befolkning elskede Hitler på en infantil måde skriver Margarete og Alexander Mitscherlich. Hitler trådte i stedet for kulturens jeg-ideal. Forholdet mellem folket og føreren kan sammenlignes med en forelskelse. Det tyske folks kærlighed til føreren var ubetinget, umoden og narcissistisk – grænserne forsvandt mellem de elskende (folket) og deres objekt (Hitler) sammen med deres kritiske sans. Da krigen sluttede mistede folket således ikke bare deres politiske leder, men samtidig repræsentanten for det kollektive jeg-ideal. Hitler repræsenterede den tidlige barndoms forestillinger om almægtighed, og da han døde led kulturen et tab af narcissistisk art. Før man erkender tabet som det det i virkeligheden er, kan kulturen ikke udvikle sig, argumenterer *Die Unfähigkeit zu trauern*. Mitscherlich argumenterer således for at den vesttyske efterkrigskultur var en handlingslammet kultur – og stillede diagnosen 'kollektiv autisme'. De havde konstateret, at tyskerne efter krigen typisk søgte efter fjendebilleder og således formede et billede af sig selv som ofre: Først var man ofre for de onde jøder, siden for de onde nazister og derefter for de onde russere. Kulturens inderliggjorte samvittighed var gået tabt – tyskernes mentale udvikling stod i stampe på et psykologisk set infantilt niveau.

‘*Erinnern, Wiederholen, durcharbeiten*’ er Freuds terapeutiske anvisning. A. og M. Mitscherlich mente ligeledes, at tyskerne måtte i gang med at lære at sørge, i første omgang over den tabte illusion, først derefter kunne man begynde at bearbejde sorgen over krigens egentlige ofre og forholde sig til spørgsmålet om ‘skyld’.

Den kritiske Heimatfilm

Heimatbegrebets renæssance står i sammenhæng med dette påbud om at erindre og gennearbejde historien. Filmavantgarden så mulighederne i Heimat-temaet og skabte ‘den kritiske Heimatfilm’ – eller ‘anti-heimatfilmen’: Nytolkningen af Heimatfilmgenren blev nemlig automatisk den efterlyste konfrontation med tysk kultur – som bl.a. A. & M. Mitscherlich teoretisk havde begrundet nødvendigheden af.

Den traditionelle tyske Heimatideologi blev nu set gennem den tyske filmavantgardes kritiske øjne. Kunstnerne havde storbyens perspektiv og fandt sjældent forsonende elementer i deres bearbejdnings af Heimatmotivet. Samtidig bød 70’erne på en decideret ‘Hitlerwelle’ inden for filmproduktionen, hvor nazitiden optrådte nærmest som semiotiske koder og tegn: uniformer, hagekors, glatbarberede drengenakker og sorte læderstøvler var en obligatorisk del af ikonografien. Men som det ofte er tilfældet med avantgardeproduktionen, udløste de ikke nogen væsentlige reaktioner i offentligheden.

Det gjorde derimod filmen *Holocaust*. ‘Historien om Familien Weiss’ fra 1979 opnåede, hvad ingen af de tyske film om Hitlertiden hidtil havde formået: serien fik skyhøje seertal og skabte en ophedet debat både i befolkningen og blandt de tyske filmskabere, der var oprørte over, hvad man opfattede som amerikanernes kolonisering af den tyske historie. Og efter *Holocaust* tog de eksperimenterende tyske film, hvad man kunne betegne som en postmoderne drejning, i protest mod billedet af den tyske historie som en lineær, kausal historie. De tyske filmfolk gik i gang med at afdække historiens mangfoldighed med fokus på ‘de små historier’, hverdagshistorierne – fx kvindernes version af fortiden (bl.a. hos Fassbinder). Filmene var i højere grad struktureret efter private oplevelser og følelser end efter officielle og internationale mærkedage. Det er i forlængelse af hele denne udvikling, at man må forstå Peter Steinbach og Edgar Reitz’ *Heimat*.

Heimat som erindring

Heimat er historiefortælling i frøperspektiv – en stilfærdig beretning, hvor historien ses med indbyggernes egne øjne og fortælles med den lokale dialekt. Vægten er konsekvent lagt på de ‘små’ og lokale historier, fremfor de ‘store’ – fx bruges hele afsnit 4 og halvdelen af afsnit 5 på året 1938, hvor Schabbach bliver forbundet med omverdenen via en ny hovedvej, og hvor Maria forelsker sig i ingeniøren Otto, men kun 10 minutter på 1. september 1939 – den dag hvor Hitler erklærede krig mod Polen og 2. verdenskrig brød ud. Filmserien afsætter ligeledes 10 minutter på krigsafslutningen i 1945 – men derimod 1½ time på de to dage i 1947, hvor sønnerne Anton og Ernst vender hjem.¹⁶ Så det er konsekvent landsbyens perspektiv, familiens og hverdagens tid og prioriteringer vi følger. Og det viser sig at være en tid, hvor knudepunkterne ofte falder på tværs af de store verdenshistoriske linier.

På flere måder tematiserer *Heimat*-filmserien sig selv som erindring. Fx i de sekvenser hvor Glasisch konstruerer de enkelte afsnits indledende resumeer, idet han bladrer vilkårligt rundt i gamle fotos. Den opmærksomme tilskuer ved, at det er Eduard, der har taget mange af billederne – nogle har vi set ham tage – andre er motiver af episoder som ligger uden for seriens tid. Fotografier og fotografering er genkommende motiver i *Heimat*, som viser begejstringen for den nye teknologiske muligheder – en begejstring som vi også ser i forhold til telefonen og filmoptagelsen af Antons samtale. Men samtidig kalder fotografierne også på en metabevidsthed i forhold til historiefortællingen. Hvor fotografiet nogle gange bliver betegnet som det 20. århundredes ‘hukommelse’, viser *Heimat* et realistisk billede af fotografiers karakter: de er små og med tydelige rammer omkring. Vi ser, hvor afgrænset hvert motiv er – og bliver bevidste om hvor meget der ligger uden for billedet. Fotoet af Anton, som vi så i starten, kommer igen i Marthas vision, da hun sidder i Marias bil. Fotoet former hendes opfattelse af, hvordan Anton har det – og det er en oplevelse, der hverken er objektiv eller velunderbygget. *Heimat* præsenterer sig selv som en eksplicit subjektiv fortolkning af historien, erindring og historieforståelse bliver tematiseret direkte som en flertydig størrelse. Hver gang historien fortælles er der tale om subjektive valg. Der er noget der bliver fortalt – og langt mere som ikke gør. Enhver historiefortolkning og -formidling er resultatet af en udvælgelse.

I *Heimat* er rummet fikseret; serien bevæger sig kun i tid, men bevægelserne sker i forskelligartede spring, der ofte er helt løsrevet fra verdenshistoriens store linier. Som nævnt er det først og fremmest de private og lokale historier der strukturerer *Heimat*: I afsnit 6 er det Marthas ankomst til landsbyen, de følelser der opstår mellem hende og Maria, og Marthas oplevelse af

at bo i Schabbach, der er hovedmotivet. 'Die Endlösung' er en sidebemærkning der falder i et hjørne – og Wilfried, den lokale nazist, afviser at uddybe, hvad han egentlig taler om. Langt hen ad vejen ser og hører vi det samme som beboerne i den lille by ser – i nogle tilfælde så konkret som da billedet sløres, idet vi ser ud af vinduet sammen med den gamle Opa, der lider af grå stær.

Skiftene mellem sort/hvid og farve er en af de mest iøjnefaldende effekter i *Heimat*. De sort/hvide sekvenser har en autentisk karakter, fremtræder med en troværdighedseffekt – som om det faktisk var filmet i 'gamle dage'. Overordnet set følger forholdet mellem farve og sort/hvid den historiske tid. Der bliver flere og flere farvesekvenser undervejs – jo længere op i tiden serien kommer. Da det historisk set blev muligt at filme i farver, præsenterer *Heimat*-afsnittene sig også primært i farver. Det fungerer således som en del af realismen, der samtidig har surrealistiske træk. Ib Bondebjerg har meget betegnende kaldt filmsproget i *Heimat* for 'symbolsk realisme'¹⁷ – man kan sige at de stadige skift mellem farve og sort/hvid fungerer som en stadig tilvækst af betydninger. De sort/hvide sekvenser får nye betydningslag hver gang man opdager dem på ny – ligesom farvesekvenserne bliver dybere og mere signifikante i kraft af kontrasten. Der er desuden gjort brug af påfaldende stærke farver, dels i naturbillederne, men desuden er fx den postbil, som Maria i afsnit 6 henter Martha i, ekstremt rød; bilens kulør tilfører de to kvinders første møde en væsentlig symbolværdi, ligesom nellikerne, der daler i farve på den sort/hvide baggrund, er en udtryksmættet poetisk detalje. Efter at Ernst har fløjet rundt over Schabbach i så lang tid, at tilskueren nødvendigvis er begyndt at undre sig, kaster han ikke bomber, men blomster udover byen. De forlader hans hånd i farver, daler i sort-hvid, og idet bryllupsgæsterne samler dem samme og overrækker dem til den overvældede Martha, farvelægger blomsterne hele scenen, og brylluppet bliver en symbolsk modsætning til krigens virkelighed.

Et andet aspekt der er vigtigt for historiefortællingen i *Heimat*-filmene, er den måde serien modarbejder den amerikanske 'Hollywood-narratologi'. Det er kendetegnende for oplevelsen af *Heimat*, at der altid sker noget andet, end man forventer: Dramaturgisk opbygges systematisk forventninger, som så *ikke* indfries. I afsnit 6 er det især tydeligt i forhold til Otto. Han smider en sten i en sø, som han har fortalt skjuler et eksplosivt vulkankrater. Dermed skabes forventningen om et klimaks – men der sker ingenting. Senere, da han skal demontere bomben, opbygges ligeledes stor intensitet og spænding der ikke udløses (før i afsnit 8). Idet han tilfældigt møder Ernst, som han jo har set vokse op – og får at vide, at han har en søn – kunne man forvente en genforening mellem Maria og Otto som indledning til en kærlighedshistorie,

der traditionelt ville bære hele handlingen til ende – men det sker heller ikke umiddelbart.

Konfliktakserne i serien ligger generelt andre steder, end man er vant til fra den amerikanske mainstreamfilm – og det er ikke mindst seriens styrke. Snarere end melodramatiske kærlighedshistorier er det konflikter, som den der udspiller sig mellem den gamle tante Kath og den unge Wilfried Wiegand, der får plads og dybde i serien. Det er også bemærkelsesværdigt, at der ingen forviklinger er i forholdet mellem Maria og hendes nye svigerdatter, skønt hun ankommer ugift og højgravid til familiens hjem. Tværtimod er der en styrke og samhørighed mellem seriens kvinder – de udgør først og fremmest ‘hjemmefronten’, de er både ryggrad og samvittighed i det samfund der skildres. Tætheden og fortroligheden mellem kvindernes ‘hjemme’ er modpolen til mændenes ‘ude’: verdensudviklingen, krigen – bare tanken om hvor forfærdeligt der må være derude i det fremmede, hvor Anton befinder sig, får Maria og Martha til at gyse.

Heimat og Heimatbegrebet

Overordnet set bliver dialektikken mellem hjemstavnen og det fremmede, forstået som to modsatrettede længsler, demonstreret i kraft af Familien Simons udvikling. Da Paul Simon – uden varsel – forlader sin hjemstavn, landsbyen, kone og børn, ser vi ham vandre mod den horisont, som han dukkede op fra, da han i første afsnit vendte hjem fra krigen. Horisonten er et gennemgående symbol på det fremmede og ukendte, som filmserien som regel kun antyder – som telefonrådene der fortsætter ud i uendeligheden med vindens susen som underlægningslyd. Maria bliver i hjemmet med børnene og lever på alle måder det provinsielle og stationære liv – og tilskueren bliver (først og fremmest) hjemme med hende. Hendes yngste søn, Hermann, vokser op i dette overvejende kvindelige univers – ikke ulig det meste af den generation, han tilhører – og da Hermann er gammel nok, forlader han også familien Simon og landsbyen Schabbach. Mange år efter får man at vide, at det er lykkedes Paul at opbygge en stor virksomhed i USA under navnet *Simon Electric Company*. Hermann, får seeren at vide, bliver en internationalt anerkendt komponist (hans tilværelse i München og karriere som komponist bliver uddybet i Edgar Reitz’ *Die zweite Heimat*). Men konsekvensen for både Paul og Hermann bliver, at de ikke kan vende tilbage til det samfund, de forlod. Da Paul, efter to årtier, kommer tilbage til Schabbach og sin familie, har han tydeligvis overtaget ‘the American way of life’ – og med sin cowboyhat og storslåede facon udgør han en iøjnefaldende kontrast til landsbyboerne. På

samme måde falder Hermann uden for konventionen, da han (i afsnit 10) uanmeldt kommer forbi Schabbach ledsaget af to kvinder, der begge viser sig at være hans elskerinder. Af hans mors reaktion fremgår det klart, at hun hverken forstår eller bifalder hans livsstil.

Ønsket om at vende tilbage til hjemstavnen bliver blandet med erfaringen af ikke længere at høre til. Det viser sig således at være en eksistentiel og uomstødelig beslutning at forlade hjemstavnen – hverken Paul eller Hermann kan vende permanent tilbage til Schabbach. Det er et faktum, der også understreges sprogligt i *Heimat*. Hunsrücker-platt, den lokale dialekt, er et gennemgående billede på fællesskabet i landsbyen, der samtidig afgrænser og udstøder det der ligger udenfor. Da Hermann i sidste afsnit kommer til Hunsrück for at deltage i sin mors begravelse, taler han ikke længere den lokale dialekt. Hans fremmedhed understreges gennem sproget, og ved at anvende dialekten opbygges en autenticitet, som svarer til seriens dokumentariske stil. Men hvor Hermann kun har mistet sin dialekt, har Paul, som har været endnu længere væk både geografisk og tidsmæssigt, næsten mistet sit sprog. Da Paul kommer på besøg, kan han faktisk ikke længere tale tysk uden at blande amerikanske ord og vendinger ind i sine sætninger.

Men serien rummer lige så brutale ironiseringer over landsbykulturens romantiske længsel efter oprindelig og deres manglende stillingtagen til nationens fortid under efterkrigstidens økonomiske opsving. Hermanns to brødre udvikler sig til to, lige problematiske, variationer af efterkrigstiden. Anton har bygget en fabrik, og lever på højkonjunktorens overflade. Ernst starter en forretning, der producerer og sælger præfabrikerede byggematerialer og inventar – i gammeldags stil. For at give varerne et autentisk præg har Ernst erhvervet sig en spraydåse, der indeholder duften af 'hjemstavn' og ælde. Ernst er således blevet en lurendrejer, der tjener penge på tyskernes ubevidste savn og længsler. Da Maria dør, forsøger Ernsts ansatte at klunse sig til hjemmets inventar. Anton, derimod, bliver rasende, barrikaderer vinduer og døre, i et irrationelt og egoistisk forsøg på at beskytte og bevare den private fortid.

I *Heimat*-seriens sidste afsnit, »Festen for de levende og de døde«, er det Marias begravelse der står i centrum. Da Hermann i sidste øjeblik når til Schabbach, er han lige ved at køre over Marias kiste, som landsbyboerne har efterladt midt på vejen, da de løb i læ for et voldsomt regnvejr. Således opstår en direkte konfrontation mellem mor og søn der er langt fra hinanden – han i sin bil og hun i sin kiste. Men alligevel bliver det virkelig en fest for både levende og døde, idet Maria står op af kisten for at tage afsked med livet, og genforenes med sin store kærlighed, Otto. Festen og filmserien kulminerer i et requiem som Hermann har komponeret over den tabt bondekultur. Det er

et korværk sunget på den lokale dialekt, som opføres og radiotransmitteres i en grotte nær Schabbach. I grotten forener filmbilledet Maria og Otto med Hermann og hans nye 'lokale' kæreste, Gisela, i et symbolsk portræt af Hermanns tilbagevendende til hjemstavn og accept af sit familiære ophav. Kameraet følger i en lang glidende bevægelse ledningerne fra de mikrofoner som koret synger i, op igennem grotteåbningen til transmissionsvognen, hvor Hermann sidder og regulerer den lyd, der fortsætter ud i den store verden. Hermann har forliget sig med sin hjemstavn, og igennem foreningen af kunst og teknik lader det til, at han kan være 'ude og hjemme' på en gang.

Således viser *Heimat*, hvordan bondekulturen og livet på landet bliver ødelagt gennem teknik, industri og internationalisering – men det er ikke entydigt. Filmserien er ikke en tilbagetrækning til en idealiseret fortid. *Heimat* er ikke en direkte forlængelse af Heimatbevægelsens modstand mod den moderne verden. Schabbach er ikke skildret entydigt positivt i sin oprindelighed: Fx er der både før og under krigen flere af landsbybeboerne der beklager sig til Hitler og Det Tredie Rige. Og det er heller ikke en Anti-Heimat-film, der fremhæver de negative sider ved landsbyen. Noget tyder på, at Hermanns liv faktisk går op i en højere enhed af teknik og tradition (et faktum som igen problematiseres indgående i *Die zweite Heimat*). Men teknologien er ikke entydigt god eller dårlig. Det er fantastisk, at Anton kan tale med familien helt fra Rusland, men samtalen og brylluppet har en menneskeligt set fattig karakter; der er intet, der tyder på, at teknologien kan erstatte den ægte kontakt. Moderniteten fascinerer – også i Schabbach – men den viser ikke nogen lineær vej frem mod et lykkeligere liv. De stærkt farvede landskabsbilleder, der igen og igen kan minde om Heimatfilmgenrens idealisering af den tyske natur, bliver tilbagevendende kontrasteret af det samme motiv i gråtoner. Med det farverige landskab stadig for det indre blik får de sort/hvide sekvenser et uhyggeligt præg af ørkenlandskab. Farvemættet romantik træder frem over for et goldt og sterilt landskab, der fremkalder associationer til modernitetskritikken i fx T.S. Eliots *The Waste Land*.

Det er symboler, som tilskueren selv må bearbejde. Således fungerer *Heimats* farvespil som Verfremdungseffekter. Det er midler, der holder tilskuerens (meta)bevidsthed vågen: bevidstheden om at være vidne til en (subjektiv) konstruktion af historien. I kraft af 'biomstændighedernes dramaturgi',¹⁸ seriens komplekse struktur: de mange personer og forskellige stemmer, der supplerer hinanden, er det et åbent kunstværk (i Eco'sk forstand), der aldrig giver køb på sin flertydige betydningsstruktur. Der viser sig aldrig én fortolkning, som er den rigtige. Nazismen forbliver et spørgsmål – en kilde til undren og eftertanke. Det bliver ikke en forståelig eller acceptabel del af den tyske udvikling, men en del af en den store og komplekse udvikling, der net-

op skildres med rod i det nære og det menneskelige. Betydningen opstår i sammenspillet mellem personerne, i de symbolske niveauer, og ikke mindst i løbet af de mange timer tilskueren tilbringer i selskab med befolkningen i Schabbach, hvor sym- og antipatier får lov til at modnes og forandres, og seerens opfattelse af, hvad der er godt og ondt, bliver bragt i spil.

Heimat demonstrerer, hvorledes almindelige mennesker, menige tyskere, oplevede nazismens herredømme, og argumenterer således for, at 'tyskere' netop ikke er en entydig masse af ureflekterede eller ondskabsfulde nazister. Hverdagen i en provins havde menneskelige aspekter trods de nationale rædsler. Der er ingen 'vaskeægte' nazister i serien og ingen entydige lidelse. Der er ingen skridsikker placering af skyld, og ingen personer man fuldt ud kan identificere sig med. I forlængelse af Mitscherlich' teorier kan man sige, at *Heimat* undviger fjendebilleder og modarbejder tilskuerens behov for ureflekteret identifikation. *Heimat* bliver aldrig til et fiktivt drømmeland, som tilskueren kan fortabe sig i – serien er en stadig udfordring for sit publikum.

Reitz og Steinbachs *Heimat* er en undersøgelse af, hvad Heimatbegrebet indeholder – filmserien arbejder på at rehabilitere 'Heimat' som et heterogent begreb. Med baggrund i 70'ernes regionalisme synliggør *Heimat*, hvilke konsekvenser den moderne verden har for bondekulturen, idet filmserien tematisk og visuelt demonstrerer, hvordan det stationære liv i Schabbach på godt og ondt forandres og forgår. *Heimat* er på en og samme tid en kritik af den moderne verden, en accept af fortidens betydning, og en anledning til at tage erindringen op til fornyet kritisk overvejelse. Serien er en konstrueret fortælling om den tyske fortid, og samtidig består filmværket af alle de indtryk og associationer, som hver enkelt tilskuer producerer i mødet med filmene. I den forstand er filmserien 'Vergangenheitsbewältigung' i ordets bredeste forstand: en demokratisk fortidsbearbejdelse, som åbner sig langt ud over nationale tyske interesser og problemer og forlanger af enhver, at vi vedblivende skal beskæftige os med kulturens fortid og menneskets måde at erindre på.

Artiklen blev oprindeligt holdt som foredrag på et seminar afholdt ved Center for Tysk på Syddansk Universitet den 15.9.2000. Seminaret havde manuskriptforfatteren Peter Steinbach som hovedperson, og handlede om to af hans største produktioner »Heimat« og »Klempere«. Teksten bygger i vid udstrækning på materiale fra kandidatspecialet »Die Zweite Heimat – En form-æstetisk og tematisk analyse set i sammenhæng med tysk kunst og kultur efter 2. verdenskrig«. Anéh Hajdu og Karen Hvidtfeldt Larsen, Moderne Kultur og Kulturformidling, Københavns Universitet, 1995 (upubl.).

Noter

1. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, vol 4, pt.2, Leipzig 1877, p. 864 & 865.
2. Hermann Bausinger: »Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis« in Hans Georg Wehling (red): *Heimat heute*, Stuttgart 1984, p. 13.
3. Ibid, p. 15.
4. Jf. Celia Applegate: *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*, Berkeley/ Oxford 1990.
5. I 1984 blev 'Verein für bayerische Volkskunde und Mundartforschung' grundlagt på universitetet i Würzburg, Jf. Celia Applegate, *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*, p. 74.
6. Anton Kaes: »Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film«, in *Edition Text+Kritik*, München 1987, p. 174.
7. Miriam Hansen: »Dossier on Heimat«, in *New German Critique* 36 (1985), p. 13.
8. Jf. *Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder*, Tübingen 1989, p. 39.
9. *Der deutsche Heimatfilm*, p. 40. Filmene *Kohlheisels Töchter* (1943) og *Die irtin zum weißen Rössl* (1943) nævnes som eksempler på lette Heimatfilm.
10. Ibid. *Die Geierwally* (1940) nævnes som eksempel.
11. »for aldrig før og i intet andet land har man brugt billederne og sproget så samvittighedsløst som her, aldrig før og ingen andre steder er disse i den grad blevet fornedret som transport for løgne«, Wim Wenders: »That's Entertainment. Hitler« (1977), in Hans Helmut Prinzler & Eric Rentschler (ed.): *Augenzeugen. 100 Texte neuer deutscher Filmemacher*, Frankfurt 1988, p. 281.
12. Tidsskriftet *Die Horen* 114 fra sommeren 1979 er nævnt som eksempel hos Michael E. Geisler: »Heimat and the German Left«, *New German Critique* 36 (1985).
13. »Heimat and the German Left«, in *New German Critique* 36 (1985), p. 28. Som eksempel på programmer nævnes *Land* (ZDF, 1972), *Die Liebe zum Land* (NDF 1973/74), *365 Tage im Jahr* (WDR, 1980) og *Rote Erde* (1983).
14. Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*, München 1977.
15. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«, *Gesammelte Werke X*, Frankfurt a.M. 1946, pp. 428-446.
16. Se fx Ib Bondebjerg: »Heimat og den symbolske realisme«, *Elektroniske fiktioner*, Kbh. 1993, p. 336 ff.
17. Ibid, p. 343 ff.
18. Et begreb Edgar Reitz introducerer i Edgar Reitz: *Drehort Heimat*, Frankfurt a. M. 1993.