

# Deutsche Gründungsmythen: Schlachten, Fußball und die staatliche Einheit. Kleist – Wortmann – Reitz

Heinz-Peter PREUSSER

Universität Bremen  
preusser@uni-bremen.de

Recibido: diciembre de 2006

Aceptado: febrero de 2007

## ZUSAMMENFASSUNG

Gemeinschaften legitimieren sich durch ihre Gründungsgeschichten. Diese stiften Sinn, bieten Orientierungen und Perspektivierungen, mit deren Hilfe die Zufälligkeiten geschichtlicher Verläufe wegerzählt und die Vielschichtigkeiten ökonomischer, sozialer und politischer Prozesse reduziert werden. Damit bedienen diese Erzählungen zum einen die aufklärerische Seite aller Mythen: das Bedürfnis nach einem festen Platz in der Welt, nach ihrer Durchdringung und Verarbeitung. Zum anderen verklären sie, weil sie vorschnelle gedankliche Verbindungen anbieten. Die an Brüchen reiche deutsche Geschichte weist gerade darum ein verstärktes Bedürfnis nach Mythen auf. So werden historische Ereignisse umgeschrieben in der Absicht, die offenen Wunden zu heilen, die nie gewesene Einheit zu beschwören oder zu stiften. Solche Gründungsmythen kompensieren einen Mangel an ‚selbstverständlicher‘ – nationaler – Identität. In Deutschland wurden sie wirkungsmächtig während oder nach den Bemühungen um nationale Einigung.

**Schlüsselwörter:** Neuer Patriotismus, Mythostheorie und Nation, Legitimation durch Genealogie, Identität und Massenpsychologie, Einheit und Romantiktradition.

## German Foundational Myths: Battles, Football, and State Unity. Kleist – Wortmann – Reitz

## ABSTRACT

Foundational narratives are used for legitimacy purposes. They produce meaning and offer orientation and perspectives through which the contingency of historical trajectories is obscured and the complexity of economic, social and political processes is reduced. On the one hand, these narratives contribute to the enlightenment aspect of all myth production: the desire for orientation, for comprehension and processing of the world. On the other hand, they transfigure because they produce false syntheses. German history with its discontinuities and ruptures is characterised by a persistent desire for myth. Myth fictionalises historical events in the attempt to heal the rifts, to conjure up and simultaneously produce the unity that never was. Foundational myths thus compensate a lack of ‘unquestionable’ – national – identity. Many of the German foundational myths became influential during and after the repeated struggles for national unity.

**Keywords:** New patriotism, theory of myth, legitimacy by means of genealogy, identity and crowd psychology, unity and tradition of romanticism.

**RESUMEN**

Las comunidades de legitiman por sus mitos fundacionales. Estos le otorgan sentido, le proporcionan orientación y perspectivas, con cuya ayuda de los cuales se narran las casualidades de los procesos históricos y se reducen los procesos económicos, sociales y políticos. De este modo, estas narraciones cumplen, por un lado, la parte ilustrativa de todos los mitos: la necesidad de un lugar seguro en el mundo, de su comprensión y de su procesamiento. Por otro, lo transfiguran, puesto que ofrecen unas conexiones demasiado rápidas. La historia alemana, rica en fragmentaciones, muestra una acuciante necesidad de mitos. De este modo, los acontecimientos históricos se describen con la intención de curar heridas abiertas, de conjurar o de dar pie a la unidad que nunca existió. Tales mitos fundacionales compensan una carencia de identidad –nacional– «evidente». En Alemania resultaron muy efectivos durante el periodo y después de los esfuerzos por conseguir la unidad nacional.

**Palabras clave:** nuevo patriotismo, teoría del mito, legitimación por medio de la genealogía, identidad y psicología de masas, unidad y tradición del romanticismo.

**INHALTSVERZEICHNIS:** 1. Der neue alte Patriotismus – Sommer 2006. 2. Der Urmythos der Zivilisationskritik: *Die Hermannsschlacht*. 3. Mythos als Synthesis a priori. 4. Mythos als Denkform. 5. Mythos und Genealogie oder: «Der Weißbart auf des Rotbarts Throne». 6. Deutschland – ein Sommer- oder Wintermärchen? 7. Das Wunder von Bern – Identität und Massenpsychologie. 8. *Heimat* – eine deutsche Chronik des 20. Jahrhunderts. 9. Die Allegorie des Hierogamos. 10. Die Trias der romantischen Synthese. 11. Trennung, Verlust, Dekadenz.

**1. Der neue alte Patriotismus – Sommer 2006**

Das Frappierende an Sönke Wortmanns neuem Film, *Deutschland. Ein Sommermärchen*, ist wohl, dass die Euphorie, die er einfangen wollte, so spurlos verschwunden ist. Dabei hätte er, von der Idee her, das Zeug, einen neuen Gründungsmythos zu bebildern: den von der endlich erreichten nationalen Souveränität. Im Sommer 2006 schien sich zu realisieren, was einige aufgeregte Neurechte wie Heimo Schilk und Ulrich Schacht schon zehn Jahre zuvor (oder zu früh) proklamierten: Die selbstbewusste Nation trat, allem Anschein nach, auf den Plan.<sup>1</sup> Der Motor dieses Prozesses allerdings war nicht eine politologische oder kulturosoziologische Reflexion, sondern die simple Tatsache, im eigenen Land eine Fußball-Weltmeisterschaft austragen zu dürfen. Die Begeisterung für einen sportlichen Spielwettbewerb machte möglich, was bislang als nicht opportun galt: die Identifikation mit dem nationalen Selbst, das Wir-Gefühl hinter der schwarz-rot-goldenen Fahne. Selbst ein Hörfunk-Sender wie *Bremen Vier*, der nicht eben den Nimbus eines Zentralorgans der Intellektuellen besitzt, sah sich genötigt, einen etwa dreiminütigen Beitrag zum Thema «Nationale Identität» zu bringen: ein Gegenstand, der offensichtlich alle beschäftigt haben muss, nicht allein die bekannten Stimmen aus Literatur, Philosophie oder Historiografie. Ich zitiere die Transkription nach *Bremen Vier* vom 7. Juni 2006.

---

<sup>1</sup> SCHILK und SCHACHT (Hg.), *Die selbstbewusste Nation*, 11 f., 17 und passim.

*Moderation:*

«2006, in diesem Sommer ist die Welt zu Gast bei Freunden – bei deutschen Freunden. Diesem Fakt kann man nun wirklich nicht mehr aus dem Weg gehen. Ob die Schürze der Bäckereiverkäuferin, schmückende Girlanden in der Cocktailbar, Verpackungen von Wurst und Schokolade oder einfach die Schals und T-Shirts irgendwelcher Passanten: alles ist schwarz-rot-gold. Vor ein paar Jahren wäre dieser Flaggenwahn noch nicht gegangen. Und heute?»

*Passant 1:*

«Ich finde eigentlich, dass das gut ist, weil wir haben ein gespaltenes Verhältnis zu unserer Nation, und ich denke, dass es gerade jetzt, wo wir alle Fußballweltmeister werden wollen, nicht schlecht ist, wenn wir mal Flagge bekennen. Oder?»

*Passant 2:*

«Also ich find' das ganz gut. Wir leben ja in Deutschland. Warum soll nicht alles schwarz-rot-gold sein?»

*Passant 3:*

«Ich hab' kein Problem damit. Ich find' das vollkommen in Ordnung. Ich denk' mal, in anderen Ländern ist es ja genauso. Also schwarz-rot-gold stört mich nicht.»

*Moderation:*

«Aber andere Länder haben auch nicht unsere Vergangenheit. Und die soeben Gehörten gehören ja auch zu der Generation, die von dem Krieg so gar nichts miterlebt hat. Den älteren Semestern fällt es da schwerer.»

*Passant 4:*

«Ich sehe das bei den Dänen, oder wenn ich in Dänemark bin, auch sehr oft, dass die vor den eigenen Häusern und Landhäusern und wo auch immer ihre Flaggen hissen. Ich find' das einerseits sehr schön, dass sie dieses Nationalbewusstsein so nach außen tragen – selbst in ihrem eigenen Land. Aber merkwürdigerweise identifiziere ich mich wahrscheinlich auch mehr mit den Leuten, die es nicht machen, als mit den Leuten, die es machen. Vielleicht bin ich auch so groß geworden, dass das nicht nach außen getragen wird.»

[...]

*Moderation:*

«Trotzdem glaubt der eine oder andere auch heute schon daran, dass die Fußball-WM in Deutschland einen Effekt auf uns haben wird.»

*Passant 5:*

«Ich glaube schon, dass uns die Nationalmannschaft im Fußball eint, irgendwie ein bisschen. Und ich denke schon, dass wir da alle vielleicht wieder ein bisschen zusammenfinden können und dass wir vielleicht auch wieder ein bisschen stolz, nicht nur auf unsere Nation sein können, also auf unsere Nationalmannschaft, sondern eben auf unser Land. Und die Nationalflagge ist ein Symbol dafür. Und wenn wir darauf stolz sein können, dann finde ich, kann man die auch hochhalten.»

Dass sich der neue Patriotismus schneller wieder legen würde, als er entstanden war, konnte man bereits im Sommer 2006 voraussagen. Selbst nach der gewonnenen Fußball-Weltmeisterschaft 1990 in Italien, im Zuge der Vereinigung beider deutscher Staaten, war ein ähnlicher Effekt nicht zu verzeichnen. Ein unbefangeneres Verhältnis zur eigenen Geschichte wird sich erst über Zeiträume ergeben, die größer sind als die 60 Jahre nach Kriegende. Man spürt das Verlangen der heranwachsenden Generation nach Identifikation mit der Nation; aber diese wird den Holocaust einschließen müssen und sich innerhalb einer europäischen Identität realisieren.

Das WM-Gefühl war deshalb eine „ästhetische Kompensation“, mit Christian Enzensberger zu sprechen.<sup>2</sup> Es löste ein, was politisch nicht zu haben war. Faktisch funktioniert die Nationenbildung anders. Das Fahنشwenken ersetzt nicht die gesellschaftliche und politische Auseinandersetzung. Vielmehr wurde die WM als geeignetes Spielareal genutzt, um sich in diesem gleichsam ästhetischen Feld auszuprobieren als eine Nation. Deutschland wollte sich als unproblematisch empfinden und national feiern, ohne an den geschichtlichen Verstrickungen zu tragen. Diese historischen Bedenken sind aber nach wie vor vorhanden; sie wurden durch diese WM nur scheinbar, eben ästhetisch, «als ob» außer Kraft gesetzt. Denn es liegt eine historische Schuld auf dieser Nation, die nur partiell und temporär verdrängt werden kann. Der Berliner Historiker Paul Nolte äußerte sich in einem Interview mit dem Südwestrundfunk ähnlich. «Die Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit, mit dem Holocaust ist so tief in der deutschen Kultur, der Politik und der Öffentlichkeit verankert, dass wehende Fahnen sie nicht werden erschüttern können.»<sup>3</sup>

Die «Gnade der späten Geburt»,<sup>4</sup> die der Kanzler der Einheit, Helmut Kohl, für sich in Anspruch nahm, hat für den Gemütshaushalt der meisten wohl keine Rolle gespielt. Im Bewusstsein des Holocausts aufzuwachsen und der Tatsache eingedenk, dass man selbst als Subjekt wie als Staatswesen der Erbe und Rechtsnachfolger des Dritten Reiches ist, bleibt eine Hypothek, die sich nicht einfach abschütteln lässt. Probeweise, im ästhetischen Feld des «als ob», hat man so tun können, als sei man von dieser Last befreit. Eben deshalb wirkte der Fahnenaufwand, weil er die Entlastung simulierte. Man merkte der Enthemmung an, das sie zuallererst *gewollt* wurde. Hier sollte kein Gefühl nur ausgedrückt, mit ihm sollte etwas gezeigt werden. In der Sphäre politischer Unverdächtigkeit durfte man das angeblich Selbstverständliche endlich selbstverständlich ausdrücken: den Stolz auf die eigene Nation.

Wieso aber scheint es dieses Bedürfnis nach wie vor zu geben? Warum möchten so viele identisch sein mit den Mitbewohnern des gemeinsamen Staates? Und wie werden die Geschichten konstruiert, die diesen Identifikationsakt stiften können? Politische Entitäten legitimieren sich offenbar nicht durch einen inszenierten Gefühlsrausch, sondern durch Gründungsnarrative, die sich häufig

<sup>2</sup> ENZENSBERGER, *Literatur und Interesse*, passim.

<sup>3</sup> NOLTE, *Patriotismus-Debatte*.

<sup>4</sup> Vgl. z. B. KÖPCKE, *Helmut Kohl trifft in Israel ein und spricht von der „Gnade der späten Geburt“*.

im Bild, als Symbol verdichten. Nur diese stiften Sinn, bieten Orientierung und Perspektivierungen, «mit deren Hilfe die Kontingenz geschichtlicher Verläufe wegerzählt und die Komplexität ökonomischer, sozialer und politischer Prozesse reduziert wird», wie Herfried Münkler formuliert hat.<sup>5</sup> Erzählungen vereinfachen, banal gesagt, und machen dadurch die Zufälligkeiten der Zeitläufte begreifbar. Damit bedienen diese Narrative und die an ihnen entwickelten Bilder zum einen die aufklärerische Seite aller Mythenproduktion, das Bedürfnis nach Positionierung in der Welt, nach ihrer Durchdringung und Verarbeitung. Zum anderen verklären sie, weil sie voranalytische und insofern inkorrekte Synthesen anbieten. Das erste, was man von Gründungsmythen sagen kann, ist, dass sie falsch sind: falsches Bewusstsein also, Ideologie, wie man zu früheren Zeiten gern formulierte.

Allein damit ist noch nichts gewonnen. Man kann diese Narrative entlarven, durchleuchten, offenlegen: verdrängen wird man sie nicht – so wenig wie die Identitätssehnsucht, die aus vereinzelt Individuen Gemeinschaften formen kann. Geschichtsprozesse werden dann wieder zurückgeführt auf mythische Bedingungsverhältnisse, Evidenzen produziert, die faktisch reine Konstrukte sind. Zu offenkundig ist die Intention, mit Gründungsmythen das Hier und Jetzt zu legitimieren oder ein Anderes herbeizusehnen. Immer wollen sie im Ursprung den Anspruch untermauern, zu sein, was das Ideal vorgibt. Gründungserzählungen re-mythisieren also. Sie verlassen den rationalen Diskurs und leuchten in den Bildern, die sie produzieren. Aber sie leisten auch mehr, als eine plane aufklärerische Kritik wahrhaben will. Mythen, Gründungsmythen insbesondere zeigen das Unaufgearbeitete ihrer jeweiligen Gesellschaften.

Die an Brüchen reiche deutsche Geschichte weist gerade darum ein verstärktes Bedürfnis nach Mythen auf. So werden historische Ereignisse umgeschrieben in der Absicht, die offenen Wunden zu heilen, die nie gewesene Einheit zu beschwören oder zu stiften. Solche Gründungsmythen kompensieren einen Mangel an ‚selbstverständlicher‘ – nationaler – Identität. In Deutschland wurden sie wirkungsmächtig während oder nach den Bemühungen um nationale Einigung: von der Schlacht im Teutoburger Wald über die Reichs- und Staatsgründungen oder Souveränitätsbehauptungen bis hin zur Vereinigung von 1989 und dem Fußballsommer 2006. Diesen Bogen will der Aufsatz kritisch nachvollziehen: von Heinrich von Kleist (*Die Hermannsschlacht*) bis Sönke Wortmann (*Das Wunder von Bern; Deutschland. Ein Sommermärchen*) und Edgar Reitz (*Heimat 3*). Steht hinter der Gewaltfantasie des Partisanen Hermann die unerlöste und zersplitterte Nation unter napoleonischer Fremdherrschaft, so gehen Wortmann wie Reitz aus von der staatlichen oder ‚gefühlten‘ Einheit – mit ihren popkulturellen oder romantischen Ausdeutungen.

---

<sup>5</sup> MÜNKLER, *Politische Mythen der DDR*, 126. Siehe auch ders., *Nationale Mythen im Europa der frühen Neuzeit*, 142 f., mit Bezug auf die Varus-Schlacht. Vgl. ebenso EMMERICH, *Deutschland*, 45 f.

## 2. Der Urmythos der Zivilisationskritik: Die Hermannsschlacht

*Die Hermannsschlacht*<sup>6</sup> von 1808 liest sich heute als Vorschule der «asymmetrischen Kriegsführung», um nochmals auf Münkler zu rekurrieren.<sup>7</sup> Hermann selbst ist der Terrorist, der überlegener staatlicher Macht, wie sie das Heer des Varus ohne allen Zweifel darstellt, mit Mitteln begegnet, die ein allgemeines Völkerrecht in Acht und Bann stecken würde. Hermann, der Partisan – so sehen ihn Carl Schmitt und Wolf Kittler –,<sup>8</sup> redet falsch, betreibt Propaganda mit fingierten Kriegsgräueln, ja inszeniert diese sogar oder verstärkt Missgriffe der römischen Armee, um sie beim eigenen Volk zu diskreditieren. Er setzt sich dem Verdacht aus, Verrat zu begehen, um auch die tatsächlichen Verräter noch einzubinden in sein Bündnis (Kleist 334). Selbst seine Frau, Thusnelda, sein «Thuschen», instrumentalisiert er auf nachgerade schamlose Weise. Ihre Neigung zum römisch verfeinerten Ventidius nutzt er aus, um diesen, und auf grausame Weise, zu Fall zu bringen. Das falsche Spiel, das er dem zivilen Römer zuschustert, betreibt allein er selbst. So wird der, gegen Ende, Opfer einer Bärin, die den Römer zerreißt (Kleist 335, 338–340). Diese Wendung bedeutet mehr, als nur die Niederlage der Römer abermals zu bebildern. Er zeigt, dass gegen die Verlockungen der Zivilisation, gegen Mode und Überfeinerung, nur Gewalt in ihrer rohen Form etwas ausrichten kann.

Thusnelda war schon fast verführt von dem Glanz der Metropole und der Machtentfaltung in Rom. Nun muss sie – fälschlicherweise – erkennen, dass alle zivilisierte Schönheit nur geborgt, abgezogen worden ist von den naturhaft schönen, aber kulturell niederstehenden Germanen. Dass Rom die Haare und Zähne von ihr selbst rauben wolle, ist ein Gräuelmärchen von vielen, die Hermann streut – und mit denen er punktet. Da erschlägt in Herthakon ein Römer eine Wöchnerin und ihr Neugeborenes, indem er deren Schädel aneinander stößt. Und als reiche das noch nicht in seiner abscheulichen und grausamen Dimension, ergänzt Hermann, frei erfunden, man habe noch den Vater, «Lebendig, weil er zürnte, nachgeworfen» in die Grube, die der beide gegraben wurden. (Kleist 277) Wenn eine Wodanseiche gefällt wird von den Römern – aus Unverstand, nicht aus Hohn, wie es später heißt – (Kleist 286), so fügt Hermann hier, der eigenen Fantasie folgend, hinzu, man habe die Germanen zudem gezwungen, dem Jupiter zu huldigen (eigentlich «Zeus», Kleist 278).

Noch grässlicher mutet die Geschichte der jungen Hally an, die, offensichtlich in den Kriegswirren vergewaltigt, vom eigenen Vater erdolcht wird, um den Ehrverlust von ihr zu nehmen. Hermann nutzt auch dies. Er lässt die Leiche in fünfzehn Stücke zerschneiden, eben so viele, wie es Stämme der Germanen gibt. «Bis auf die toten Elemente» soll die Zerstücke, für «Rache / [...] werben: / Der Sturmwind wird, die

<sup>6</sup> KLEIST, *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 2, *Dramen*. Darin *Die Hermannsschlacht*. Nachweise im Text in Klammern, Autor, Seitenzahl.

<sup>7</sup> MÜNKLER, *Die neuen Kriege*, 48–57, insb. 54.

<sup>8</sup> SCHMITT, *Theorie des Partisanen*, 15: „Die größte Partisanendichtung aller Zeiten“. KITTLER, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*.

Waldungen durchsaudend, / Empörung! rufen, und die See, / Des Landes Rippen schlagend, Freiheit! brüllen» (Kleist 306). Wolf, der Fürst der Katten, hat verstanden, dass Hermann mythisch spricht. «Hally, die Jungfrau, die geschändete», ist «des Vaterlandes graues Sinnbild». Sie stiftet, durch die Analogie ihres zerstückten Körpers, die Idee der Reichseinheit. Der «Langmut» der «Völker» und ihrer Fürsten ist darum «aufgezehrt»: «In Waffen siehst du ganz Germanien lodern, / Den Greul zu strafen, der sich ihr verübt», sagt Wolf dem Hermann (Kleist 346). Nicht der Eigensinn der Machthaber, sondern das Eintreten für die Wehrlose und Unterlegene, für das Opfer, formt ein Kollektiv, bildet den Nationalgedanken aus den widerstrebenden Einzelinteressen.

Die Römer hingegen sind eine Einheit, die zusammengehalten wird durch militärischen Drill. Machterweiterung, Machtsicherung und die Idee der Zivilisation bilden deren Fundament. Die Formationen, mit denen das römische Heer angreift, deuten alle diese Bezüge zugleich an. Claus Peymann, der *Die Hermannsschlacht* 1983 am Schauspielhaus Bochum inszenierte, nimmt diesen Gegensatz der Gemeinschaftsformierung als Bildidee auf. Zunächst bilden wenige Soldaten das Heer der Römer (Abb. 1). Im strikten *Pars pro Toto* wird so auf der Bühne Gestalt, was Filme mit aufwändigen Statistenheeren simulieren: die Massen kriegerischer Auseinandersetzungen. Hin- und hergeworfen, scheinbar von den Sturmwinden, die mit der Nachricht von Hallys Schändung und Zerstückelung durch die germanischen Wälder brausen, kämpfen die Truppen Roms einen aussichtslosen Kampf. Das Heer sieht den Gegner nicht mehr, dem es erliegt. Dann wird die (partikularisierende) Synekdoche noch weiter getrieben und zur allegorischen Personifikation verdichtet. Varus stirbt, auch stellvertretend für sein Heer, qualvoll und mit Schmachreden überschüttet. Hermann überlässt es dem Fust, Fürst der Cimbern, den Römer zu töten, weigert diesem also noch die letzte Ehre des Heldentodes, den er umsonst erfleht (Kleist 344). Dieser Mord ist feige, beschämend für den fallenden Varus und soll den Niedergang Roms nur umso drastischer vorführen. Doch Hermann instrumentalisiert auch noch diese Szene. Peymann macht es in seiner Inszenierung überdeutlich. Der Schatten, den Hermann wirft, wächst bis zur Übergröße an (Abb. 2).

Peymann lässt den Römern ihr eigenes Recht. Was Hermann betreibt, ist Überhebung. Aber man sieht darin gleichfalls das Denkmal vorweg genommen, welches das 19. Jahrhundert aus der Figur machen wird (Abb. 3). Das «Hohelied des dämonischen Hasses» nannte Friedrich Gundolf *Die Hermannsschlacht*.<sup>9</sup> Aus ihm soll sich, nach dem Bochumer Bühnenbild, die Nationalidee der Deutschen ableiten. Peymann bürestet den Text nicht nur gegen den Strich, wie es die Grundregel des Regietheaters verlangte.<sup>10</sup> Er zeigt uns zugleich die mythische Dimension, aus welcher der Einheitsgedanke sich dennoch entwickeln konnte. Denn auf Kleist, nicht auf die früheren Bearbeitungen der Schlacht im Teutoburger Wald, 9 n. Chr., von Tacitus über Ulrich von Hutten bis auf Klopstock, stützt sich der Hermann-Mythos.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> GUNDOLF, *Heinrich von Kleist*, 118. Vgl. dagegen GREINER, *Kleists Dramen und Erzählungen*, 104-120, insb. 106, 119 f.

<sup>10</sup> Vgl. KANZOG, *Codierung – Umcodierung*, sowie PEYMAN und KREUTZER, *Streitgespräch*.

<sup>11</sup> Vgl. KILCHMANN, *Stationen des ‚Wandermotivs‘ Arminius*.

Und mit der Inszenierung begreifen wir den Text zugleich anders. In der *Hermannsschlacht*, Kleists deutlichster (umfangreicher) Tendenzdichtung, zeigt sich der titelgebende Held auch merkwürdig brüchig. Der Cheruskerfürst, der zum Kampf Preußens gegen die napoleonischen Besatzer und zur Einheit aller Deutschen aufrütteln sollte,<sup>12</sup> bebildert zugleich die Zerstörungen des Autorselbst, die er im Vaterland gespiegelt sieht. Kleist und Hermann sind fragiler, als es die gründungsmythische Zurichtung wahrhaben will.

Wieso aber kommt es zu diesen konstitutiven Fehldeutungen? Warum legitimieren Mythen und lassen sich für nationale Zwecke instrumentalisieren? Versuchen wir eine Antwort mit einem Gang durch die Theorie und Philosophie des Mythos.

### 3. Mythos als Synthesis a priori

Sprachgeschichtlich liegen Mythos und Logos nahe beieinander; sie meinen im Griechischen beide das «Wort». Aber «,Mythos‘ ist ‚Wort‘ gleichsam im Zustande seiner Wildheit, noch nicht ans Licht der Wahrheit gezogenes Wort oder: Fabel, die vom Ritual (in dem sie gründet) nicht abgespalten ist», wie Manfred Frank sagt.<sup>13</sup> Für Walter Burkert bedeutet der Mythos «angewandte Erzählung» und heißt dem Begriff nach so viel wie «Rede», «Erzählung» oder «Konzeption». Er nennt den Mythos aber auch «eine Metapher auf dem Niveau der Erzählung» oder «eine Synthesis a priori».<sup>14</sup> Roland Barthes spricht hier von einem sekundären semiologischen System. In der Objektsprache fließen Bedeutendes und Bedeutetes, Signifikant und Signifikat zum Zeichen zusammen. Auf der Ebene der Metasprache, im übergeordneten System, wird dieses zusammengesetzte Zeichen aus einem materialen Träger (z. B. dem Lautbild oder der Schriftzeichenfolge) und dem ihm arbiträr beigeordneten Vorstellungsbild reduziert auf die Seite des Materials. Das Zeichen wird ein rein Bedeutendes, ein Signifikant. Was der Mythos meint, ist deshalb nicht das, was er sagt. Das Sagen ist objektsprachlich, aber es bedeutet selbst nicht, ist ein Bedeutendes. Das Bedeutete des Mythos vermittelt sich nur auf der Ebene der Metasprache, im sekundären semiologischen System.<sup>15</sup> Die Sinnprojektionen, die der Mythos hervorruft, überlagern deshalb eine primäre Signifikation (das Zeichenverständnis auf der Stufe der Objektsprache) und ordnen ihr eine symbolische zu.<sup>16</sup> Deshalb kann die mythische Rede den Eindruck von Tiefe produzieren. Ihre Symbolbedeutung, so sagt man, wird nie bis zum Grund

<sup>12</sup> Vgl. MÜLLER-SALGET, *Heinrich von Kleist*, 250–254.

<sup>13</sup> FRANK, *Die Dichtung als «Neue Mythologie»*, 17. Vgl. zum Folgenden durchgängig Preußner, *Mythos als Sinnkonstruktion*, 189–219.

<sup>14</sup> BURKERT, *Mythos und Mythologie*, 12.

<sup>15</sup> BARTHES, *Mythen des Alltags*, 92 f.

<sup>16</sup> BARTHES vermeidet den Symbolbegriff.

<sup>17</sup> Schon CREUZER konstatiert das «Erweckliche und zuweilen Erschütternde» des Symbols und spricht von der «Ueberfülle des Inhalts in Vergleichung mit seinem Ausdrucke». *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Bd. 4, 59.



gewusst.<sup>17</sup>

Andererseits wirken Mythen allgemein und verbindlich, weil sie sich strukturell vom einfach Gesprochenen abheben. Nach Lévi-Strauss liegt die Substanz des Mythos «weder im Stil noch in der Erzählweise oder der Syntax, sondern in der *Geschichte*, die darin erzählt wird». Mythos sei Sprache, aber eine «auf einem sehr hohen Niveau», die sich vom Sprachuntergrund ablöse. Der Mythos ist komplexer als der gewöhnliche sprachliche Ausdruck – das sagt auch Barthes. Zwischen der Sprache als System (*langue*) und der Summe des Gesagten (*parole*) angesiedelt, haben Mythen deshalb eine Ähnlichkeit zur Wortbedeutung Diskurs.<sup>18</sup> Für Platon bereits ist der Mythos ein Diskurs; allerdings ein nicht überprüfbarer, ein nicht argumentativer Diskurs. Er ist, anders gesagt, eben Narration und für den Philosophen deshalb zwar erinnerenswert, aber gering zu schätzen.<sup>19</sup>

Nicht auf den Begriff des Diskurses, aber auf dessen Grundgehalt zielt eine Definition Gehlens, die den Mythos als eine Erzählung begreift, «aber Erzählung nicht im Sinne eines situationsgebundenen Berichtes, der von einer bestimmten Person an eine andere ergeht, sondern sein Inhalt ist *stereotypisiert* und verselbständigt, der Mythos ist ‚Erzählung an sich‘».<sup>20</sup> Gehlens Schlussfolgerung lautet: «Insofern hat der Mythos dieselbe Struktur wie die Sprache (nicht das Sprechen): auch sie hat keinen bestimmten Sprecher oder Hörer».<sup>21</sup> Paul Veyne definiert den Mythos ganz ähnlich als ein «Man-Sagt ohne Verfasser»;<sup>22</sup> er spricht sich selbst in jenem Raum zwischen Sprache als System und Sprechen: «unter Sprache verstanden die Griechen den Mythos, das Lexikon, oder besser die Etymologie, die Poesie, die Sprichwörter, kurz alles, was ‚sich sagt‘ und von ganz allein spricht (weil wir nichts anderes tun als zu wiederholen)». Deshalb wird ein mythischer Bericht nur aufgegriffen, nicht verfasst. Er erzählt, was allgemein bekannt ist.<sup>23</sup> Gerade im erzählenden Weitertragen festigt sich der Mythos. In seiner Beständigkeit und ritusverhafteten Wiederkehr liegt noch für Canetti ein Grund seiner Heiligkeit: «Er ist das Beständigste, das Menschen überhaupt hervorzubringen vermögen».<sup>24</sup> Für Blumenberg bildet sich die Profiltiefe eines Mythos erst im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte heraus;<sup>25</sup> er kommt, diesem Verständnis zufolge, durch seine Bearbeitung zu sich selbst. Damit wäre der Mythos dynamisch und prägnant, wandelbar und beständig.

#### 4. Mythos als Denkform

Mythen antworten auf Fragen, die analytisch noch nicht gedacht werden können.

<sup>18</sup> Vgl. LÉVI-STRAUSS, *Die Struktur der Mythen*, 232, sowie FOUCAULT, *Archäologie des Wissens*, passim.

<sup>19</sup> PLATON, *Sophistes* 259d–264b, 268c–d; *Timaios*, 21e–23d; 29b–c; 51d–e; *Politeia* II 350e, 377a, c, 381e u. a. Vgl. BRISSON, *Philosophie des Mythos*, Bd. 1, 26–35.

<sup>20</sup> GEHLEN, *Urmensch und Spätkultur*, 222.

<sup>21</sup> Ebd., 223.

<sup>22</sup> VEYNE, *Gläubten die Griechen an ihre Mythen?*, 94.

<sup>23</sup> Ebd., 85 f.

<sup>24</sup> CANETTI, *Die Provinz des Menschen*, 21. Vgl. dazu auch GÖRRES, *Wachstum der Historie*, 413.

<sup>25</sup> BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, 80.

Sie erklären die Welt unbegrifflich, durch eine Reduktion der chaotischen Naturvielfalt. Damit wird das Grauen gebannt, die Welt erscheint bewohnbarer, humaner. Das ist eine Leistung, auch wenn sie durch Irrationalität erkaufte wird. Platon war der Mythos darum nicht zureichend. Doch das Irrationale ist nicht das einfache Gegenüber der Vernunft. Beide entwickeln sich aneinander, machen die Phänomene durchsichtiger und intelligibel. Was sie trennt, ist nicht die An- oder Abwesenheit von Vernunft, sondern eine *Verfahrensweise* des Geistes. Niemand hat das strukturell prägnanter gefasst als Ernst Cassirer. Der Mythos ist der Zergliederung unzugänglich. Er denkt und behauptet immer das Ganze. Alles zerfließt zu Einem. Das mythische Denken, so sagt Cassirer, hebt die «feste Grenzscheide» auf «zwischen dem bloß ‚Vorgestellten‘ und der ‚wirklichen‘ Wahrnehmung, zwischen Wunsch und Erfüllung, zwischen Bild und Sache». <sup>26</sup> Traum und Wachen, Leben und Tod sind keine festgefügte Sphären; unmittelbares Sein und mittelbare Deutung greifen ineinander. <sup>27</sup> Name und Bild lassen sich von der Person, die sie bezeichnen, nicht trennen. <sup>28</sup> Cassirer spricht von einem «mythisch-substantiellen Identitätsdenken[...], für das «jede Ähnlichkeit in der sinnlichen Erscheinung» genüge, um «das Einzelne in die Einheit eines Bildes» zusammenzuziehen. <sup>29</sup>

Mythen also, ich summiere, repräsentieren das Eine ohne vorherige Analyse. Eben deshalb wird die Welt mit ihnen durchsichtiger. Sie orientieren in einer Umgebung, die amorph und bedrohlich bleiben würde, wenn sie nicht in Geschichten gebändigt, in der Nacherzählung tradiert und in der poetischen Form ästhetisch aufgefangen würde. <sup>30</sup> Mythen klären über den Platz des Einzelnen und über die Geschichte auf. Sie rationalisieren das Grauen und die Leiderfahrungen der Individuen wie der Kollektive, <sup>31</sup> indem sie den Schrecken ausstellen, <sup>32</sup> und sie betten das Selbst ein in ein Universum der elementaren Ähnlichkeit. Den Terror der Ursprungsmacht, dem das Ich unterworfen ist, artikulieren sie und heben ihn auf in Poesie. <sup>33</sup>

Neben diesen positiven Seiten des Mythos, die ihn allesamt als Anstrengung der Rationalisierung ausweisen, gibt es, wie bereits mehrfach erwähnt, seine negative Gegenseite; und beide sind, wie bei einer Münze, nicht voneinander zu trennen. Der Mythos rationalisiert nicht nur seine Umwelt (mit den eingeschränkten Möglichkeiten des unbegrifflichen, *a priori* synthetischen Denkens), er remythisiert sie – naturgemäß – auch. Die Ambivalenz von «Terror und Spiel» ist sein entscheidendes Merkmal. <sup>34</sup> Er gibt den Schrecken weiter, weil und indem er ihn,

<sup>26</sup> CASSIRER, *Das mythische Denken*, 48, vgl. 51.

<sup>27</sup> CASSIRER, *Das mythische Denken*, 49, 51.

<sup>28</sup> CASSIRER, *Das mythische Denken*, 56.

<sup>29</sup> CASSIRER, *Das mythische Denken*, 85, 87, 89.

<sup>30</sup> Vgl. BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, passim.

<sup>31</sup> Vgl. FRANK, *Die Dichtung als «Neue Mythologie»*, 20.

<sup>32</sup> Lehmann wie Bohrer sehen nur den sinnerschütternden Schrecken der attischen Tragödie, nicht die Rationalisierungstendenz, die damit verbunden ist. Vgl. bei LEHMANN, *Theater und Mythos*, 10, 67, 82; bei BOHRER, *Das absolute Präsenz*, 32–62.

<sup>33</sup> Vgl. HEINRICH, *Vernunft und Mythos*, 12–16, 22, 92 f.

<sup>34</sup> Siehe den gleichlautenden Band, Hg. FUHRMANN, *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*.

immer wieder, darstellt. So reproduziert er, was zu überwinden er angetreten war. Die Redeweise des Mythos selbst verleitet dazu, den Gang der Welt holistisch zu begreifen und zu beschreiben.<sup>35</sup> Und sie bietet sich an zu allen Formen der Funktionalisierung. Darin zeigt sich ihr Verführungspotential.

## 5. Mythos und Genealogie oder: «Der Weißbart auf des Rotbarts Throne»

Zwar belegt der Mythos die Dignität des Ältesten und partizipiert damit an einer Genealogie der Ursprungsmacht; am Ursprung selbst aber kann er nicht teilhaben. Der Sachverhalt ist einigermaßen vertrackt. Der Mythos hat, wie Klaus Heinrich mit einem Wortspiel sagt, dem Ursprung zu entspringen: nicht bei ihm zu sein und sich doch von ihm herzuschreiben. «Dem Ursprung entspringen bedeutet einerseits Herkommen vom Ursprung, die Macht des Ursprungs Weitertragen. Es bedeutet andererseits Sichlösen vom Ursprung, dem Ursprung Enttronnensein.»<sup>36</sup> Mythische Rede vergewissert sich also bei den Ursprüngen, ohne sie erreichen zu müssen; das ist ihre Rückbindekraft, die zu faszinieren vermag. Mit diesem Rückgriff auf Tradition arbeiten auch noch die Gründungsmythen, die doch zugleich Neues stiften sollen. Karl Philipp Moritz hat dieses Faszinosum in seiner *Götterlehre*, der klassischen Mythologie der Goethezeit,<sup>37</sup> auf den Punkt gebracht: Im Mythos steckt ein historischer Kern, sagt er; aber weil dieser Kern die Urgeschichte meint, kann er ahistorisch erscheinen.<sup>38</sup> Sein «Gewicht» erhält der Mythos von «den ältesten Begebenheiten», nicht vom neuzeitlich-rationalen Tatsachenanspruch der Geschichtsschreibung. Und wer allein die ausdeutende Allegorie erkennt, die mit ihm transportiert werden soll, hat nur zum Teil begriffen, was der Mythos sagt.

Zwei Merkmale also definieren den Mythos als narrative Form der Welterschließung und als Denkform: ein a priori synthetisches Übertragen, das keine vorige Analyse zulässt, und die Anbindung an Genealogien. Das erste Moment verhindert die Kritik, das zweite legitimiert, was mit ihm behauptet werden soll. Und diese beiden Züge sind es auch, die Gründungsmythen insbesondere charakterisieren. Gerade das 19. Jahrhundert hat sich beider Quellen bedient, um etwa das zweite Kaiserreich als eine würdige Nachfolge der mittelalterlichen Tradition zu inszenieren.

In der Kaiserpfalz zu Goslar ist diese Auffassung zum Bildprogramm geronnen. Hermann Wislicenus, der die Ausmalung übernommen hatte, stellte ins Zentrum seiner Bilderfolge eine Allegorie, die 1882 beendet wurde: *Die Wiedererstehung des Deutschen Reiches 1871* (Abb. 4). Wir sehen in der Achse der Westwand Vater Rhein und die personifizierte Sage, annektierte Provinzen – Elsass und Lothringen – die ihre Kirchen als Insignien tragen, und in einer Diagonale, von oben rechts nach

<sup>35</sup> Das teilt der Mythos, bei allen sonstigen, grundsätzlichen Differenzen, mit der Geschichtsphilosophie. Zur Kritik am Holismus in geschichtsphilosophischer Sicht vgl. POPPER, *Das Elend des Historizismus*, 14 f., 61–73. Siehe auch PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion*, 394 und passim.

<sup>36</sup> HEINRICH, *Vernunft und Mythos*, 11–26, hier zit. 14 f.

<sup>37</sup> So JAMME, *Philosophie des Mythos*, Bd. 2, 42.

<sup>38</sup> MORITZ, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, 7 f.

links unten, die zentralen Akteure des neuen Heilsgeschehens. Kaiser Friedrich I., Barbarossa, zeigt auf Wilhelm I., den Weißbart (hinter ihm der Kronprinz Friedrich Wilhelm), dem die (fiktive) Krone des Reiches verliehen werden soll. Der wiederum verweist anerkennend auf den Schmied des neuen Reiches, Bismarck. Gerahmt wird das auf über fünfzig Tafeln ausgeführte Bildprogramm vom Dornröschen-Märchen an der Südwand und von der Kyffhäuser-Sage an der Nordwand. In der Gestalt Wilhelms, so sagt der Gründungsmythos, ist Deutschland, wie aus hundertjährigem Schlaf, erwacht. Die zweite Allegorie deutet ihn als neue Verkörperung des historischen Friedrich: «Der Weißbart auf des Rotbarts Throne».<sup>39</sup> Märchen und Geschichte, Sage und reale Macht treffen sich in der neuen Repräsentation, die sich gewaltsamer Eroberung verdankt. Wilhelm I. löst ein, was sein barbarischer Vorfahr Hermann als Partisan erreichen wollte – auch wenn es nur ein Kleindeutsches Reich geworden ist unter Ausschluss Österreichs. Deutschland definiert sich, indem es Frankreich, das neue Rom, unterwirft, das naturgemäß auch Kleist schon meinte.

## 6. Deutschland – ein Sommer- oder Wintermärchen?

Die Geschichte vom Rotbart, der im Kyffhäuser ausharrt, um dereinst Deutschland mit seinen Reiterheeren zu erlösen, hat auch Heinrich Heine, 1844, erzählt. Der Bart, eingewachsen über die Jahrhunderte in den Steintisch vor ihm, ist flammend rot wie am ersten Tag. Friedrich wartet auf den Ruf, der seine Kraft und die seines Heeres erwecken soll – so wie einst in der Schlacht von Ikonion (1190), als er, auf dem Zenit seiner Macht, über die Mohammedaner triumphieren konnte (Abb. 5). Bei Heine wird er zum Kampf gegen die Meuchelmörder aufgefordert, die sich an der, wie es heißt, «treue[n], wundersame[n], / Goldlockigte[n] Jungfrau Germania» vergriffen haben.<sup>40</sup> Heine vergisst ebenso wenig der Schlacht im Teutoburger Wald zu gedenken, den Morast zu besingen, «Wo Varus steckengeblieben». Und weiter, wenig schmeichelhaft: «Die deutsche Nationalität, / Die siegte in diesem Drecke.» Selbst das Monument des Hermann zu Detmold möchte der Ironiker «subskribiere[n]».<sup>41</sup> Heine trägt also, ebenso wie die Bochumer Inszenierung der *Hermannsschlacht*, den Mythos weiter und demontiert ihn zugleich. Nie allerdings besteht ein Zweifel am beißenden Spott, mit dem er jene mythischen Gründungsnarrative darstellt und verwirft. Im Traum zankt das lyrische Ich mit dem Kreuzzugs-Kaiser, bezeichnet ihn aber zugleich als «altes Fabelwesen», das sich wieder schlafen legen solle: «wir werden uns / Auch ohne dich erlösen».<sup>42</sup>

Heine nannte seinen Text *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Sönke Wortmann hat sich mit der WM-Dokumentation *Deutschland. Ein Sommermärchen*

<sup>39</sup> So der Titel von ARNDT, *Der Weißbart auf des Rotbarts Throne*; vgl. zur vorgenannten Interpretation ebd., 15–29, insb. 17–19, 26. Siehe auch GUTMANN, *Kaiserpfalz Goslar*, 44–47.

<sup>40</sup> HEINE, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, 447.

<sup>41</sup> HEINE, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, 438–440. Siehe auch HOOK-DEMARLE, *Hermann ou Germania?*, 23, 25 f., 28, 30 (Abb.).

<sup>42</sup> HEINE, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, 452. Vgl. HOOK-DEMARLE, *Hermann ou Germania?*, 21.

offensichtlich nicht in diese Tradition gestellt. Es ist zu fürchten, dass die Titelwahl hier ernst gemeint war. Vergleicht man den Erzählrahmen, kann man sogar Parallelen zur *Hermannsschlacht* feststellen. Die wenig verfeinerten Deutschen wollen sich behaupten gegen drückend überlegene Gegner – wie zum Beispiel Italien. Kampfesgeist, Gemeinschaft, Fitness werden aufgeboten, um die römischen Ballkünstler doch noch auszustechen. Es scheint eine Frage der Ehre, auf eigenem Boden den Sieg doch noch erzwingen zu können. Zu den betäublichsten Eindrücken des Films gehört, Jürgen Klinsmann als zweiten Hermann erleben zu müssen. Sein permanentes Insistieren in den Kabinenreden, die Anfeuerungen, die man im Vorfeld für eine Motivationsleistung gehalten hatte, perpetuieren die immer gleiche Grundidee: durch den mobilisierten Volksgeist, die Einheit der Nation und die Woge der patriotischen Begeisterung einen Sieg zu erringen, der eigentlich unmöglich ist. Die Mannschaft drückt nur aus, was alle wollen: deshalb kann sie als Identifikationsmotor taugen. Mit dem Spiel gegen Polen, dem fulminanten, spielentscheidenden Tor in letzter Minute, so erkennt Wortmann ganz richtig, bildet sich die Gemeinschaft erst aus, formiert sie sich zu neuen, größeren Zielen. Allein: Sie scheitert. Leider scheitert der Film auch. Er möchte erzählen und hat doch keinen Gegenstand. Er will die Allegorie wiedergeben, die der deutsche Fußball für die Nation selbst sein sollte: jung, dynamisch, optimistisch, nach vorne gewandt. Und er transportiert dagegen in erster Linie, wie unangemessen dieser Anspruch ist.

Der Film hat keinen zentralen Helden. Da er ansonsten konventionell erzählt, gereicht ihm das zum Nachteil. Die Gemeinschaft will sich auch in den Einzelnen spiegeln, sie sucht die Gruppe lediglich als Mittler zur Zentralgestalt. Aber Klinsmann spielt den Hermann nur partiell, Ballack ist kein Friedrich, Frings taugt zum Wilhelm nicht. Schweinsteiger oder Podolski nehmen diese Rollen erst recht nicht wahr. Vielleicht fehlt dem Film aber auch die Anbindung an erlebte Geschichte, Lebenswirklichkeit, Erfahrung, die vor aller Allegorie funktionieren muss, um dem mythischen Sprechen seine eigentümliche Doppelbödigkeit zu geben. Der Reduktionismus des Mythos braucht ja die konkreten Personen, um an ihnen die falschen Synthesen zu entwickeln, die vorschnellen Übertragungen vorzunehmen. Im Film über die Weltmeisterschaft von 1954, *Das Wunder von Bern*, war das Konzept offensichtlich genau in diesem Punkt anders. Vermutlich hat er darum besser funktioniert.

## 7. Das Wunder von Bern – Identität und Massenpsychologie

Das reale Wunder von Bern 1954 hatte die nämliche Dramaturgie. Deutschland, die geächtete, durch den Krieg und den Holocaust auf allen internationalen Parketten geschmähte und weithin ausgeschlossene Nation, durfte erstmals wieder in einem großen Fußballturnier mitspielen. Die Ungarn waren eine technisch überragende, seit Jahren ungeschlagene Mannschaft, die fast naturnotwendig auf den Sieg zusteuerte. In der Vorrunde hatte diese in jeder Hinsicht exzeptionelle Formation Deutschland 8 zu 3 geschlagen: ein in seinem Ausmaß demütigender Sieg. Und dann liegt man im Endspiel 0 zu 2 zurück. Auch der geglückte Augenblick im Fußball ist ein Kairos – im emphatischen Sinne. Die Wende zum

Besseren, nicht mehr Erwarteten, muss plötzlich kommen, überraschend, ja überwältigend. Das war 2006 im Spiel gegen Polen so, und so, nur noch dramatischer, war es auch 1954 im Berner Wankdorf-Stadion. Die Begegnung erfüllte das klassische Modell des gekippten Spielverlaufs, wie Johannes John schreibt:<sup>43</sup> «Der Gründungsmythos Bern erzählt also die Geschichte von *David und Goliath* ebenso wie die vom *Tapferen Schneiderlein*, wenn man an die List der taktischen Winkelzüge [...] denkt.» Die Augenblicklichkeit der Gefühlsergießung stiftet Kommunion, bindet die Dramaturgie an den Emotionshaushalt der Vielen, die nun eine Masse sein wollen (Abb. 6). Die existenzielle Berührungsfurcht, würde Canetti sagen, schlägt dann um in den ersehnten Körperkontakt. Die Plötzlichkeit der Entscheidung, Siegtreffer und Spielabpfiff, kommt einer Entladung gleich,<sup>44</sup> die Identität zu stiften vermag (Abb. 7).

Nur alle zusammen können sich von ihren Distanzen befreien. [...] In der *Entladung* werden die Trennungen abgeworfen und alle fühlen sich *gleich*. Ungeheuer ist die *Erleichterung* darüber. Um dieses glücklichen Augenblickes willen, da keiner *mehr*, keiner besser als der andere ist, werden die Menschen zur Masse,

so wiederum Canetti. Das Stadion selbst bildet eine klassische Ringmasse,<sup>45</sup> in der jeder die Erregung der anderen mitverfolgen kann. Das Schauspiel, das auf dem Rasen gegeben wird, ergänzt sich durch den Anblick der Affektionen, die man an den anderen beobachten kann, ja von der man selbst mitgerissen wird. Und von dieser großen, aber noch geschlossenen Masse reicht der «Identitätsgenerator Fußball» auf das fast Unabschließbare, die Gesamtheit der Nation, die über die Kanäle der Massenkommunikation partizipieren kann. Die Rundfunkreportage Herbert Zimmermanns ist legendär geworden. Die Zeitschrift *Quick* bringt in einem *Sonderheft 1945 bis 1955* eine typische Bebilderung der Euphorie, die alle mitzureißen schien. Der Text argumentiert selbst mythisch, Gegenstandsbereich und Schilderung erfahren keine Trennung:

In den Julitagen des Jahres 1954 versetzte ein Sportsieg ganz Westdeutschland in einen wahren Rauschzustand, der wie ein Naturereignis Millionen Menschen erfasste: die deutsche Fußball-Elf war durch einen 3:2-Sieg über Ungarn Weltmeister geworden! Noch nie in der Geschichte Münchens wurde Menschen ein solcher Empfang bereitet wie der Nationalmannschaft bei ihrer Ankunft in Bayerns Hauptstadt. Vom Schulbuben bis zur Großmutter, vom Bauernjungen bis zum Universitätsprofessor – alle erlebten mitreißende Stunden und Tage in dem Gefühl: die elf jungen deutschen Athleten haben auf dem neutralen Boden des Sports einen Sieg erkämpft, der uns endlich wieder neidlose Anerkennung des Auslands schenkte.”<sup>46</sup>

<sup>43</sup> JOHN, *Identitätsgenerator Fußball: Bern – München – Rom*.

<sup>44</sup> CANETTI, *Masse und Macht*, 9, 12.

<sup>45</sup> CANETTI, *Masse und Macht*, 13, 25.

<sup>46</sup> *Quick. Sonderheft: 1945 bis 1955*. Vgl. auch HEINRICH, *3:2 für Deutschland. Die Gründung der Bundesrepublik im Wankdorf-Stadion zu Bern*, die Erzählung von Delius, *Der Sonntag, an dem ich Weltmeister wurde*, sowie THEWELEIT, *Tor zur Welt. Fußball als Realitätsmodell*, 40.

Sönke Wortmann macht sich die Massenpsychologie im *Wunder von Bern* zunutze. Er reproduziert den Querschnitt der Gesellschaft, den der Bericht der *Quick* hervorhebt, im Kontext seiner lebensweltlichen Parallelerzählung. Nicht erst im Jubel geht die Massenwirkung durch alle Schichtungen und überwindet sie – scheinbar. Wortmann lässt seine Erzählung bewusst auf verschiedenen Ebenen, unterschiedlichen Gesellschaftsmilieus, zwischen Reichen und Armen oszillieren. So wirkt auch bei ihm durchgängig das mythische *Pars pro Toto*. Anders als Kleist benötigt er nicht die Schauergeschichte der Hally dazu, die durch ihren toten und zerstückten Körper die Nation in ihrem ganzen Umfang repräsentiert. Wortmann wählt sich als Haupthandlung die Geschichte des Kriegsheimkehrers Richard Lubanski, der 1954 erst aus russischer Kriegsgefangenschaft in die Heimat, das Ruhrgebiet, genauer nach Essen kommt, und die Welt nicht mehr versteht. Nahezu sprachlos geworden wie so viele,<sup>47</sup> findet er keinen Zugang zur eigenen Frau Christa oder zu den drei Kindern. Der jüngste Sohn verknüpft die kleine Welt des ehemaligen Bergarbeiters mit der nahe liegenden des Fußballs. Er ist Helmut Rahns Balljunge. Ohne ihn, so sagt der Stürmer von Rot-Weiß-Essen gerne, könne er in wichtigen Spielen nicht gewinnen. Und so kommt es zur großen Aussöhnung zwischen Vater und Sohn, der Ersatzvater wird erstmals vom leiblichen Vater anerkannt; natürlicher Vater und Sohn fahren, in einem Wettlauf gegen die Zeit, nach Bern, um das Glück zu bringen, das die deutsche Mannschaft, nach dem Rückstand, so bitter nötig hat.

Nationale Gründungsmythen ersetzen die Heilsgeschichte. Eben diese Funktion hatte das reale Wunder von Bern. Sie zeigen aber auch eine teleologische Fixierung. Die Rekonstruktion der Geschichte betreiben sie stets vom gelungenen Ende her. Als markantes Beispiel kann das Deutsche Historische Museum in Berlin gelten. Die Wiedervereinigung bestimmt die Konzeption. Die Geschichtsentwicklung scheint logisch darauf zuzulaufen. NS-Zeit und Holocaust wirken da wie unnötige Abirrungen auf diesem Weg.<sup>48</sup> Naturgemäß kann dieser Zeitraum auch bei Wortmann kaum vorkommen. Bei Edgar Reitz hingegen hatte sich die Kritik zunächst gewundert, wie sehr dieses düstere Kapitel der deutschen Geschichte ausgeklammert blieb aus seinem großen Zyklus *Heimat*. Versuchen wir abschließend zu verstehen, dass auch dies kein Zufall, kein Versehen ist, sondern einer Notwendigkeit folgt, die im Stoff selbst angelegt ist, aber auch der Zielgerichtetheit des Gründungsmythos geschuldet ist, den der dritte Teil liefert.

## 8. Heimat – eine deutsche Chronik des 20. Jahrhunderts

*Heimat 1*, 1984 fertiggestellt, setzte nach dem verlorenen Krieg 1919 ein, mit der Heimkehr des Soldaten Paul Simon aus französischer Kriegsgefangenschaft nach Schabbach, seinem Geburtsort im Hunsrück. Bezeichnenderweise heißt diese

---

<sup>47</sup> Das gilt auch für den Kriegsheimkehrer Paul in der ersten Folge von E. REITZ' *Heimat*. Vgl. REITZ, *Heimat Trilogie*, 15. Siehe auch weiter unten im Text.

<sup>48</sup> Vgl. etwa die Sonderausgabe der Zeitung *Die Welt*, *Special: Deutsches Historisches Museum*.

erste Folge *Fernweh*, denn das Vertraute ist zugleich die Welt der Tradition, die mehr einengt als absichert. Nur Paul, der Heimkehrer, verschwindet wieder, lässt Frau, Vater, Mutter, Geschwister ohne ein Wort zurück. Von diesem unsteten Familiengründer spannt sich der Bogen über den spätgeborenen Hermann, der als Empfindsamer unverstanden bleibt im kleinen Dorf und als Musikstudent nach München zieht. Auflehnung wird eingetauscht gegen die große Welt. *Die zweite Heimat*, 1992 uraufgeführt, in deren Zentrum nun Hermann agiert, erzählt die Chronik einer sich neu erfindenden Jugend. Die Kulturrevolution der 60er Jahre ist ein Lebensprogramm. Das Experiment am eigenen Selbst begründet den Heimatgedanken neu: als utopischen Entwurf.<sup>49</sup> Doch auch diese emphatische Zeitstrecke deutscher Geschichte bleibt romantisch unerfüllt.

Die Liebe kommt erst in der dritten Staffel an ihr Ziel: in der Zeit der Wende 1989 ff. – eine symbolische, überdeterminierte Wiedervereinigung. Hermann und Clarissa, nach gescheiterten Ehen und je einzelnen Karrieren als Musiker, finden sich in *Heimat 3* wieder, erwerben und restaurieren das Günderrode-Haus hoch über dem Rhein und am Fuße des Hunsrücks. Doch die scheinbare Heimkehr, die nach den zwei verlorenen Kriegen auch für Deutschland einen neuen Gründungsmythos bereithält, die romantische Synthese will nicht gelingen.<sup>50</sup>

Reitz erzählt Geschichte von unten,<sup>51</sup> als eine fiktive Lebenswirklichkeit, wie sie sich hat ereignen können. Die Historie bildet den Rahmen. Mit *Heimat 3*, 2004 erstausgestrahlt, wird dieses Bezugsfeld verlassen. Die Akteure handeln in der Welt, sie gestalten selbst und *haben* sich doch so wenig wie am Anfang, als sie unter den Zwängen des Dorfmilieus litten. Nebenbei zeigt *Heimat 3* alle Klischees auf, die sich die deutschen Akteure in West und Ost voneinander machen. Es sind Stereotypen des Nationaldiskurses, die in den Texten von Thomas Brussig entworfen werden.<sup>52</sup> Dass die romantische Synthese nachher, in den einzelnen Lebensentwürfen auseinander fällt, rettet im Schluss von *Heimat 3* doch noch das Gesamtkonzept, das an der Überfülle an Bedeutung zu scheitern schien. Ein lebensphilosophisch motivierter Skeptizismus macht sich breit und lässt alle allein, die in der Euphorie des Wiederbegegnens auf Neues aus waren, das doch nicht zu finden ist. Auch die *dritte Heimat* also endet mit einem Verlust und mit einem endgültigen *Abschied von Schabbach*.<sup>53</sup>

## 9. Die Allegorie des Hierogamos

Wie erzählt Reitz nun – vor dem Hintergrund seiner Trilogie, die fast ein ganzes Jahrhundert umspannt – diese letzten Jahre? Was macht das Spezifikum aus für die

<sup>49</sup> Vgl. SCHLINK, *Heimat als Utopie*, 32.

<sup>50</sup> Vgl. GALLI, *Edgar Reitz*, 248–252. Ausführlich dazu PREUSSER, *Eine romantische Synthese und ihr notwendiges Scheitern*.

<sup>51</sup> Dazu SCHOLZ, *Die Konstruktion von Geschichte*, 40–55.

<sup>52</sup> Reitz berichtet allgemein von einer «dreijährige[n] Zusammenarbeit» mit seinem «Koautor» Brussig. Vgl. REITZ, *Heimat 3. Erzählung*, 7, 9. Im Folgenden als Sigle H3, fortlaufend im Text.

<sup>53</sup> Vgl. REITZ, *Dreihort Heimat*. Im Folgenden als Sigle DH, fortlaufend im Text.



dritte Staffel, die den Untertitel *Chronik einer Zeitenwende* trägt? *Heimat 3* stellt alle vorigen Erfahrungen auf den Kopf. Das Paar findet sich, bevor es noch einander gesucht hätte. Das Glück fällt ihnen zu. Es ist wiederum ein *Kairos* im ursprünglichen Sinne. Und er realisiert mehr als ein privates Liebesglück. Hermann hat, natürlich mit großem Erfolg, in der Berliner Philharmonie ein Konzert dirigiert. Es ist der Abend des 9. November 1989 (H3 13). Um 23 Uhr, am Savignyplatz, versteht er langsam, was er zuvor nur atmosphärisch geahnt hatte (H3 14). Im Hotel Kempinski dann sieht er die Bilder vom Fall der Mauer – und er erkennt, zur gleichen Zeit, Clarissa wieder, direkt neben sich im Foyer stehend (Abb. 8). Sie hatte Schubert in Berlin gesungen, den er, am selben Abend, dirigiert hatte (H3 16). Soviel Zufall war nie: kurze Umarmung, Wechsel ins Hotelzimmer. Die folgende Beschreibung hat zu Recht den Spott des Feuilletons<sup>54</sup> auf sich gezogen: «Der allgemeine Jubel mischt sich mit der Leidenschaft der Liebenden. Zwischen Bett und laufendem Fernseher lieben sie sich in wilder Ekstase auf dem Teppichboden. Auf dem Bildschirm spielen sich gleichzeitig euphorische Szenen ab» (H3 16). Glücklicherweise stammt die Beschreibung aus dem Filmbuch, das Reitz nach Ende der Dreharbeiten verfasst hat. Was der Text übertreibt, blendet der Film gefällig aus.

Dennoch wirkt alles überkodiert in diesen ersten Minuten. Befindlichkeiten des Protagonisten werden immer wieder als *voice-over* aus dem Off eingebracht, Zusammenhänge entwickelt, die keiner verstehen würde, der die Vorgeschichte nicht kannte. In der ersten Staffel ließ Reitz den Betrachter allein bei den Bildern, die eher verunsicherten als erklärten. Jetzt traut er ihnen, wie es scheint, nicht mehr genug zu. Und dann hören wir, tatsächlich im Film, die denkwürdigen Sätze: «In dieser Nacht, in der die Weltgeschichte den Atem anhielt, sah ich Clarissa wieder. [...] Die Fernsehbilder vom Fall der Mauer, unsere Umarmungen im Hotelzimmer, die Küsse, der Jubel auf dem Kurfürstendamm – das alles gehörte auf einmal zusammen und verschmolz zu einem Bild unserer wiedergefundenen Liebe.» (H3 17, vgl. Abb. 8) Man könnte sich endlos über diesen unsäglichen Anfang mokieren; aber das hilft nicht weiter. Außerdem wird der Film *Heimat 3* besser, je länger er andauert (vgl. DH 296, 264).

Bleiben wir bei diesen und den folgenden Sätzen; nun weiter in der Buchfassung: «Hermann und Clarissa treten, ihre Nacktheit mit der Bettdecke verhüllend, auf den Balkon hinaus und sind mitten im Geschehen.» Hermann sagt jetzt – die Dialoge hört man allesamt im Film – «Das ist alles nur für uns.» Reitz setzt im Buch das Gesagte fort: «Ihre Münder finden sich wieder zum Kuss, und erneut verschmelzen ihre Körper auf dem Teppichboden.» (H3 17) Die Filmbilder geben nicht im Mindesten wieder, was Reitz meint, beschreiben zu müssen. Das ist ein großer Trost. Der Text erzählt auf dem Niveau eines Groschenromans, der Film schon deutlich besser. Trotzdem: So falsch kann man ein ambitioniertes Unternehmen, das die Perle des deutschen Filmschaffens im Jahr 1984 gewesen ist,<sup>55</sup> nicht fortführen, ohne Hohn zu ernten. Aber was sagt die Szene selbst, für sich und für den weiteren Gang der Dinge?

---

<sup>54</sup> WINKLER, *Falsche Bewegung*.

<sup>55</sup> Rezensionstenor und Einschätzung bei HARTLIEB, *In diesem Ozean von Erinnerung*, 97.

Das Buch redet, mehr als das Bild, von Entgrenzung: einem genuin romantischen Topos, der hier mit der schmelzenden Funktion des Eros konnotiert wird.<sup>56</sup> Die Zuneigung löst auf, was zuvor an Restriktionen angehäuft wurde. Wenn die Schranken der Konvention und gesellschaftlichen Zivilisation fallen, wähnt sich das durchmodernisierte Subjekt nochmals bei sich selbst. Es verliert sich, um sich – auf höherer Ebene – ganz zu haben. Wir sehen hier die getreue Entsprechung zum Massenrausch in kriegerischen Schlachten, wie bei Kleist, oder in der Euphorie des bedeutenden Fußballsieges. Weil die Trennung der Geschlechter in der Vereinigung – wenn auch nur für kurze Zeit – aufgehoben wird, müssen gleich alle Grenzen fallen, die Menschen zwischen sich (und gegenüber der Natur) errichtet haben. Schiller (beileibe kein Romantiker), Eichendorff oder Wagner haben solche Momente emphatisch beschworen.<sup>57</sup>

Die romantische Sehnsucht tendiert zum Universellen, Weltumspannenden. Wenn Hermann sagt, dieser historische Augenblick sei nur für die beiden Liebenden da, trifft er den Sachverhalt auf den Punkt. Die Entgrenzung hebt das Individuationsprinzip auf. Im Eros, formuliert Klages mit Nietzsche, wird «das Sonderleben zurückversenkt in das Leben der Elemente», «die Schranke der Individuation» durchbrochen.<sup>58</sup> Denn das Gesonderte erlebt sich nunmehr als das Ganze. Es scheint nicht mehr allein für sich zu bestehen, sondern zugleich das All, der Kosmos zu sein. Die diskontinuierlichen Einzelwesen, würde Georges Bataille sagen, wechseln über in die Kontinuität des Seins.<sup>59</sup> Wenn Hermann und Clarissa ein Paar werden, darf, ja muss es die Nation auch. Die Leiber der Liebenden werden hier verklärt und geheiligt im *Hierogamos*. Der Zustand entspricht der *Unio mystica*, einer Einheit mit dem Göttlichen selbst,<sup>60</sup> nur abgemildert und säkularisiert auf den Nationenbegriff. «Der religiöse Erotismus spiegelt [...] immer ein Kopulieren mit dem Kosmos. Die Hierogamie [...] bildet die fruchtbare Einheit von Natur und Mensch ab.» Und sie will sich «der Kontinuität der Welt und ihrer Ewigkeit versichern», sagt Michel Maffesoli.<sup>61</sup>

## 10. Die Trias der romantischen Synthese

Unser Held, auch ein Hermann, ist offensichtlich dem mythischen Denken im Sinne Cassirers verhaftet. Er trennt nicht mehr zwischen Ding und Bezeichnung, eigenem Erlebten und nur medial Gesehenem.<sup>62</sup> Die Vernunft zergliedert nicht mehr, sie gefällt sich im Regress einer kurzschlüssigen Synthese, die aus Ähnlichkeitsbeziehungen Identitäten formt. Nach August Wilhelm Schlegel ist das ein, wenn nicht das

<sup>56</sup> KLAGES, *Vom kosmogonischen Eros*, 67.

<sup>57</sup> SCHILLER, *An die Freude*, hier 133. EICHENDORFF, *Mondnacht*. WAGNER, *Tristan und Isolde*, Schluss, 99, vgl. 70 f.

<sup>58</sup> KLAGES, *Vom kosmogonischen Eros*, 56. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, passim.

<sup>59</sup> BATAILLE, *Die Erotik*, 13–27, 91–105.

<sup>60</sup> BATAILLE, *Die Erotik*, 86, 99.

<sup>61</sup> MAFFESOLI, *Der Schatten des Dionysos*, 46.

<sup>62</sup> CASSIRER, *Das mythische Denken*, 48 f., 51.

Kennzeichen der Romantik als philosophischer Kraft.<sup>63</sup> Hermann und Clarissa stehen also für die zusammenfindende Nation in Sinne einer romantischen Synthese, einer *Synthesis a priori*. Sie sind deren Bild als *Pars pro Toto*. Ihre Empfindung ist grenzenlos, also muss sie für alle gelten. Siebzehn Jahre waren die beiden getrennt – fast unerreichbar füreinander wie die zwei Königskinder des Märchens –, nun wollen sie immer zusammen bleiben.

Das entspricht zugleich dem romantisch triadischen Denken als einer wiederherzustellenden Harmonie des Auseinandergerissenen, die dem dialektischen Grundmuster von Thesis, Antithesis und Synthesis folgt. In allen diesen Konzepten steht Thesis für blinde, ungebrochene, naive Natürlichkeit, Antithesis für Gegenwart, reflexive Gebrochenheit, Freiheit des Selbst und Sündenfall zugleich, Synthesis hingegen für Versöhnung. Dem Paradies folgt die Vertreibung, der die Hoffnung auf Rückkehr, nun mit «unendliche[m] Bewusstsein», wie es bei Kleist heißt, antwortet. Dieses Grundschema findet sich auch bei Novalis und Kant, bei Rousseau und Friedrich Schlegel, bei Schiller, Schelling und Adam Müller.<sup>64</sup> Um zur erneuten Harmonie, der Synthese des Wiedergefundenen zu gelangen, brauchen Hermann und Clarissa ein neues Heim, eine neue, dritte Heimat (Abb. 9): nicht die der vormodernen Tradition und Enge, die ihre Kindheit bestimmte, nicht die des emphatischen modernen Selbstentwurfs, wie in der Jugend, sondern ein Haus für ihre selbstbestimmte, eigenverantwortliche Zweisamkeit, in der sie Künstler sein können, Weltbürger, für alle da und doch zuhause: ein utopisches, neues, postmodernes Heimatkonzept. Der Zyklus hatte diese Synthese bereits in seiner Grundstruktur angelegt, indem er die *Zweite Heimat* als Antithese zur ersten konzipierte und *Heimat 3* als Versöhnung beider gestaltete.

Die Analogie freilich hat mehrere Haken. Das weiß auch Reitz. In den ersten Staffeln hatte er es geschickt vermieden, die kleinen Geschichten seiner Helden zu sehr auf die große Ereignisgeschichte im welthistorischen Zusammenhang zu beziehen. Selbst in der Studentenzeit fällt der Reflex auf Politik relativ schwach aus, getrübt gewissermaßen durch die Eigenwahrnehmung der Figuren, die wechselnd den Erzähler zur *Zweiten Heimat* abgeben: von den Schwabinger Krawallen bis zur Terrorfahndung (HT 239, 374 f.) ist alles wie durch einen milchigen Filter aufgenommen, der politische Statements nur als Parolen zulässt. Auch die NS-Zeit erleben wir in dieser Indirektheit (HT 301). Wir sehen nur, was den Figuren zugänglich war – und das ist wenig. Mit *Heimat 3* erklärt uns Reitz die Welt. Er will zu viel sagen, will unmittelbar am historischen Ereignis sein. Damit belegt der Regisseur alle Plätze, an denen das eigene Erinnern bei den Rezipienten einsetzen könnte. Und er tut dies an einem Gegenstand, der noch gar nicht entsunken ist aus dem Erinnern; der noch präsent ist und deshalb, wenn überhaupt darstellbar, verfremdet gezeigt werden sollte, mit Zurückhaltung wie in *Heimat 1*. Was so nahe ist wie die Zeit nach 1989, braucht keine allegorische Ausdeutung.

---

<sup>63</sup> SCHLEGEL, *Über dramatische Kunst und Litteratur*, 161.

<sup>64</sup> Vgl. HELLMANN, «Über das Marionettentheater».

Reitz liefert dennoch einen Gründungsmythos für die neue, größere Bundesrepublik Deutschland.<sup>65</sup> Der Hausbau – eigentlich ein Wiederaufbau – ist deren deutliches Symbol: so wie die Liebenden in ihrem Glücksempfinden stellvertretend für das Gesamt der Nation stehen sollten. Wir haben ein marodes Haus, sagt die Narration (Abb. 10), das Haus der romantischen Dichterin Karoline von Günderrode, wie es irrtümlich geheißen hat (H3 27), und die Handwerker aus dem nun freien Osten bauen uns dieses Juwel wieder auf. Auch Geld und Sachverstand gehen eine Synthese ein (H3 53, 56). Die Künstler machen ein Schnäppchen, Gunnar und Udo rechnen gleich den Kurs aus, den sie dafür in DDR-Mark, schwarz getauscht, erzielen könnten. Heraus kommt das idyllische Traumhaus hoch über dem Rhein, das «Liebesnest» für Clarissa und Hermann. «Wir Deutschen sind jetzt das glücklichste Volk auf der Welt», sagte der Regierende Bürgermeister Walter Momper nach dem Fall der Mauer in Berlin (H3 18, 101; DH 241). Der ersten Folge von *Heimat 3* hat er damit zugleich den Titel gegeben. Der Abschluss der Bauarbeiten am Günderrode-Haus fällt zusammen mit dem Beginn der Fußballweltmeisterschaft 1990 in Italien (H3 116). Reitz gibt sich als Archivar der Zeitumstände. Die Genauigkeit, mit der die Alltagsgegenstände und die Dekore der Zeit rekonstruiert werden aus dieser kaum vergangenen Vergangenheit,<sup>66</sup> verstärken den Eindruck, dass der Regisseur die Zeitschichtungen bewahren will, mehr als die Räume.

## 11. Trennung, Verlust, Dekadenz

*Heimat 3* ist auch eine filmische Narration über Abschiede und das Älterwerden. Das trennt den weiteren Gang der Entwicklung so deutlich vom euphorisch beschworenen Anfang und Aufbruch. Am Ende steht das Scheitern. Der deutsche Gründungsmythos wird gefeiert und zugleich widerlegt. Wenn Jana auf der Zugspitze den Satz Walter Mompers zitiert vom glücklichsten Volk der Welt (H3 101), dann bahnt sich schon die erste Trennung an von Gunnar und Petra, die wenige Minuten später bereits besiegelt scheint (H3 105). Ernst Simon, der Halbbruder Hermanns und Flieger, zerschellt nach einem Motorschaden am Felsen der Loreley (H3 456). Vom Günderrode-Haus aus kann man das Drama in allen Einzelheiten sehen. Die millionenschwere Gemäldesammlung, die er hinterlässt, überwiegend verschollene Expressionisten, soll in einem Museum der Öffentlichkeit übergeben werden (H3 418). Versteckt in einem alten Stollen, einer

---

<sup>65</sup> Vgl. COSTAGLI, *Ein glücklicher Ausgang?* Während Applegate, *A Nation of Provincials*, den Heimatbegriff zwischen lokalen und regionalen Bezugspunkten zu fassen versucht, akzentuiert Confino die Heimatidee «as a mediator between the local place and the nation». CONFINO, Edgar Reitz's "*Heimat*" and *German Nationhood*, 186, 190–193, vgl. 207. KAES hingegen folgt in seiner Darstellung zur ersten Staffel noch dem Autor selbst und trennt strikt die Begriffe Heimat, Nation und Staat. KAES, *Deutschlandbilder*, 173–177. Erst mit *Heimat 3*, auf den die Vorgenannten noch nicht eingehen konnten, etabliert Reitz selbst den Ort und die Region als *Pars pro Toto* für den neuen deutschen Gründungsmythos. Siehe auch MOLTKE, *No Place like Home*, 209–214. Vgl. DH 251.

<sup>66</sup> Vgl. DH 251.

Schieferhöhle – seinem «Nibelungenhort», wie Ernst selbst sagt (H3 445) –, geht sie aber durch Erdsackungen, Wassereinbruch und Betonverfüllungen verloren. Der Simon-Clan ist, wie die *Buddenbrooks* bei Thomas Mann, kaufmännisch und finanziell am Ende. Die Familie zerstreut sich. Wir haben also als dritte Heimat ein Modell für Dekadenz vorgeführt bekommen, das der gefeierten nationalstaatlichen Synthese entgegenarbeitet. Der Niedergang war absehbar, wie in der Lübecker Kaufmannsfamilie. Alle Psychologie wurde aufgewandt, um dies glaubhaft zu machen.

Die Romantik, auch das ist ein Topos, hat eine Affinität zum Dunklen, zu Zerstörung und Tod. Es ist die Nachtseite der hellen Vereinigungsfantasie, die sie sonst gern bebildert. In der Ekstase kann man beides einmal miteinander verwechseln, wenn man düster denkt wie Bataille. Ansonsten schwingt Trennung und Verlust gerne mit in der Formulierung des Nichterreichten, in der Artikulation von Sehnsucht, die manchmal in Todesverlangen mündet. Die Loreley ist der dazu passende Mythos – wir kennen ihn von Brentano und vor allem von Heine –, der hier wieder deutlich überkodiert aufscheint im Tode des Fliegers Ernst. Aber es bleibt nicht allein bei der hochsymbolischen, romantischen Loreley.<sup>67</sup> Im gesamten Filmroman hören wir Versatzstücke, Vertonungen, Liedtexte der Romantik oder solche in ihrem Geiste: Robert Schumanns *Liederkreis*, hier die *Eichendorff-Lieder* op. 39 (H3 30), seine *Dichterliebe*, dort die Vertonung Heinrich Heines (H3 305, insb. 391), russische Volksweisen (H3 212, 314). Selbst frühe Musik, wie Purcells *Dido und Äneas* und moderne, wie Alban Bergs *Der Glühende* (H3 22) bedienen das nämliche Muster. Hermann hat Gedichte der Karoline von Günderrode vertont – Reitz übernimmt hier die neueren Kompositionen von Wolfgang Rihm:

Ist alles stumm und leer,  
nichts macht mir Freude mehr.  
Düfte, sie düften nicht,  
Lüfte, sie lüften nicht  
mein Herz so schwer ... (H3 338, 521).

Dann singt er selbst Schubert: «Die Erde ist gewaltig schön, doch sicher ist sie nicht ...» (H3 349). Es ist die Stelle, an der er mit einem alten Mann ins Gespräch kommt, der, nach einem gerade empfundenen, leichten Erdstoß, die Apokalypse zur Jahrtausendwende erwartet. Clarissa trägt, mit ihrem Sängerkollegen und mutmaßlichen Liebhaber David Moss, eine Crossover- und Popversion von Schumanns *Dichterliebe* vor, *No Grudge*:

Ich grolle nicht  
und wenn das Herz auch bricht.  
Ewig verlorne Lieb, ewig verlorne Lieb,  
ich grolle nicht. (H3 386 f.)

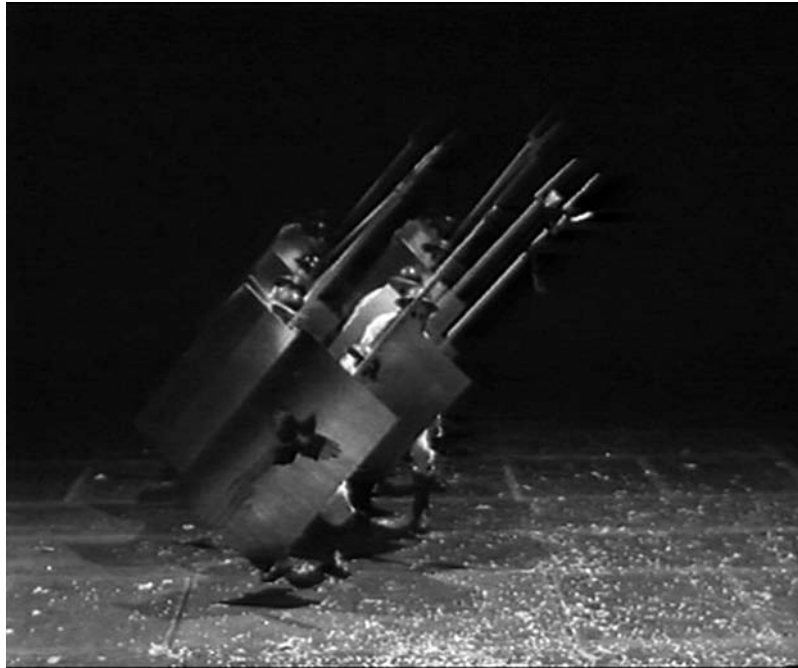
<sup>67</sup> Vgl. GALLI, *Edgar Reitz*, 248-252.

<sup>68</sup> Vgl. COSTAGLI, *Ein glücklicher Ausgang?*

Es versteht sich von selbst, dass dies ein ironischer Kommentar der emphatischen Vereinigungsszenerie zu Eingang von *Heimat 3* ist. Hermann und Clarissa sind hier schon fast auseinander. «Ich hab im Traum geweinet, / mir träumte, du verließest mich», könnten wir mit Clarissa den Text von Heine zitieren (H3 391). Schließlich ist es Clarissa, die nach überstandener Krebsoperation die Stimme wiederfindet und aus den Günderrode-Liedern singt: «Du innig Rot, bis an den Tod / soll meine Lieb dir gleichen.»

Und wenn Hermann verletzt, auf den Stock gestützt, nach Schabbach geht (HT 480), denken wir unweigerlich an Caspar David Friedrich und seinen *Wanderer im Nebelmeer*.<sup>68</sup> Es ist das Titelbild für die DVD-Edition zu *Heimat 3*, für das gleichnamige Filmbuch, ja selbst für den opulenten Bildband der *Heimat-Trilogie*. Der Held ist versehrt wie die alte Heimat, die er wieder aufsucht. Die meisten, vor allem die großen Synthesen sind gescheitert. Die «fetten Jahre», sagt Reitz selbst, sind zu Ende gegangen: «Jahre voller Ideale und Glauben an das Menschliche» (DH 291). Die Nation war für ihn das letzte Ideal, das scheitern konnte und gescheitert ist.

Sönke Wortmann hat seinen neuen Film, *Deutschland. Ein Sommermärchen*, mit den Bildern des Scheiterns begonnen. Es sind die besten auch in diesem Film: womit wir beim Anfang und – getreu unserem mythischen Thema – auch beim Ende wären.



(Abb. 1). Das römische Heer als geschlossene Formation. Bochum 1982.



(Abb. 2). Hermann wächst zum Held: Der Darsteller und sein Schatten in Peymanns Inszenierung.



(Abb. 3). Hermann nach der ‚Subskription‘: Das Denkmal zu Detmold steht.





(Abb. 4). Hermann Wislicenus: *Die Wiedererhebung des Deutschen Reiches 1871*.



(Abb. 5). Ein historisch-mythischer Verteidiger des Abendlandes: Kaiser Friedrich I., Barbarossa.



(Abb. 6). Jubel der Masse: Siegerehrung 1954 und ‚Identitätsgenerator Fußball‘.



(Abb. 7). Die Plötzlichkeit der Entladung: Schlusspfiff der WM 1954 bei Sönke Wortmann.



(Abb. 8). Hermann und Clarissa sind bei Edgar Reitz endlich ein Paar - die zweigeteilte Nation ist es auch.



(Abb. 10). Eine Ruine für den symbolischen Wiederaufbau Deutschlands.



(Abb. 9). Das Günderrode-Haus, hoch über dem romantischen Rheim: eine neue Heimat?

## Literatur- und Filmverzeichnis

- APPLEGATE, C., *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*. Berkeley u. a.: University of California Press 1990.
- ARNDT, M., „*Der Weißbart auf des Rotbarts Throne*“. *Mittelalterliches und Preußisches Kaisertum in den Wandbildern des Goslarer Kaiserhauses*. Ein Führer von M. A. Göttingen: Goltze 1977.
- BARTHES, R., *Mythen des Alltags* [1957]. Übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964.
- BATAILLE, G., *Die Erotik* [1957]. Neuübersetzt und mit einem Essay versehen von Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 1994.
- BLUMENBERG, H., *Arbeit am Mythos* [1979]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 5. Aufl. 1990.
- BOHRER, K. H., *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.
- BREMEN VIER, *Nationale Identität*. Hörfunk-Sendung vom 7. Juni 2006, eigene Transkription.
- BRISSON, L., *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. 1: *Antike, Mittelalter und Renaissance*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.
- BURKERT, W., «Mythos und Mythologie», in: Erika Wischer (Hg.), *Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt*. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, Propyläen 1981–1984, Bd. 1. *Die Welt der Antike*.
- CANETTI, E., *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*. Frankfurt/M.: Fischer 1984.
- CANETTI, E., *Masse und Macht*. Frankfurt/M.: Fischer 1981.
- CASSIRER, E., *Philosophie der symbolischen Formen* [1923–29]. Zweiter Teil: *Das mythische Denken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 9. Aufl. 1994.
- CONFINO, A., «Edgar Reitz's *Heimat* and German Nationhood: Film, Memory, and Understandings of the Past», in: *German History* 16 (1998), Heft 2, 185–208.
- COSTAGLI, S., «Ein glücklicher Ausgang für die deutsche Geschichte? *Heimat 3* und die Romantik als Gründungsmythos des wiedervereinigten Deutschland», in: Galli, M., und Preußner, H.-P. (Hg.), *Deutsche Gründungsmythen. Von der Hermannsschlacht bis zum «Wunder von Bern»*. *Jahrbuch Literatur und Politik*, Bd. 2. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.
- CREUZER, F., *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* [1819]. Wieder als Bde. 1–4. Leipzig, Darmstadt: Leske, 3., verb. Aufl. 1836–1843.
- DELIUS, F. C., *Der Sonntag, an dem ich Weltmeister wurde. Erzählung* [1994]. Reinbek: Rowohlt 2004.
- EICHENDORFF, J. v., «Mondnacht», in: ders., *Werke*, in einem Bd. Hg. von Wolfdieterich Rasch. München: Hanser, 4. erweiterte Aufl. 1971.
- EMMERICH, W., «Deutschland», in: Stierstorfer, K. (Hg.), *Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen. Literatur, Presse, Film, Funk, Fernsehen*. Reinbek: Rowohlt 2003, 19–73.
- ENZENSBERGER, Ch., *Literatur und Interesse – Eine politische Ästhetik mit zwei Beispielen aus der englischen Literatur*. München: Hanser 1977.
- FOUCAULT, M., *Archäologie des Wissens* [1969]. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 3. Aufl. 1988.

- FRANK, M., «Die Dichtung als ‚Neue Mythologie‘», in: Bohrer, K. H. (Hg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, 15-40.
- FUHRMANN, M. (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik IV*. München: Fink 1971.
- GALLI, M., *Edgar Reitz* [in ital. Sprache]. Milano: Il Castoro Cinema 2006.
- GEHLEN, A., *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen* [1956]. Wiesbaden: Aula, 5. Aufl. 1986.
- GÖRRES, J., «Wachstum der Historie» [1807–1808], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Köln: Gilde 1926.
- GREINER, B., *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Fall der Kunst*. Tübingen, Basel: Francke 2000.
- GUNDOLF, F., *Heinrich von Kleist*. Berlin: Bondi 1922.
- GUTMANN, Ch., *Kaiserpfalz Goslar*. Goslar: Schadach 2002.
- HARTLIEB, G., *In diesem Ozean von Erinnerung. Edgar Reitz' Filmroman Heimat – Ein Fernsehereignis und seine Kontexte*. Siegen: Universitätsverlag Siegen 2004.
- HEINE, H., «Deutschland. Ein Wintermärchen» [1844], in: ders., *Werke in drei Bänden*, Bd. 1, *Gedichte*. Textrevision und Einführung von Jost Perfahl nach dem Text der Ausgaben letzter Hand. München: Winkler o. J.
- HEINRICH, A., *3:2 für Deutschland. Die Gründung der Bundesrepublik im Wankdorf-Stadion zu Bern*. Göttingen: Die Werkstatt 2004.
- HEINRICH, K., *Vernunft und Mythos. Ausgewählte Texte*. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld / Roter Stern 1992.
- HELLMANN, H., «Über das Marionettentheater» [1911], in: Helmut Sembdner (Hg.), *Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater», Studien und Interpretationen*. Jahrgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1965/66. Berlin: Schmidt 1967.
- HOOCK-DEMARLE, M.-C., «Hermann ou Germania? Les deux corps du mythe national dans l'Allemagne du XIXe siècle», in: Rétif, F., und Niethammer, O. (Hg.), *Mythos und Geschlecht / Mythes et différences des sexes*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005, 19-34.
- JAMME, Ch., *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. 2: *Neuzeit und Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.
- JOHN, J., «Identitätsgenerator Fußball: Bern – München – Rom», in: Galli, M., und Preußner, H.-P. (Hg.), *Deutsche Gründungsmythen. Von der Hermannsschlacht bis zum «Wunder von Bern»*. *Jahrbuch Literatur und Politik*, Bd. 2. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.
- KAES, A., *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: edition text + kritik 1987.
- KANZOG, K., «Codierung – Umcodierung. Zu Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht* in der Bühnen- und Filmrealisation Claus Peymanns», in: *Kleistjahrbuch* 2001, 267–277.
- KILCHMANN, E., «Von Huttens Orkus über Gervinus' Urwälder zu Droste-Hülshoffs sittenlosem Westfalen. Stationen des ‚Wandermotivs‘ Arminius in deutscher Literatur und Nationalliteraturgeschichte», in: Galli, M., und Preußner, H.-P. (Hg.), *Deutsche Gründungsmythen. Von der Hermannsschlacht bis zum «Wunder von Bern»*. *Jahrbuch Literatur und Politik*, Bd. 2. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.

- KITTLER, W., *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg: Rombach 1987.
- KLAGES, L., *Vom kosmogonischen Eros* [1922]. Bonn: Bouvier, 9. Aufl. 1988.
- KLEIST, H. v., *Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. von Siegfried Streller u. a. Berlin, Weimar: Aufbau, 3. Aufl. 1993. Hier Bd. 2, *Dramen*.
- KÖPCKE, M.: «Helmut Kohl trifft in Israel ein und spricht von der „Gnade der späten Geburt“». In: *Deutschlandradio. KalenderBlatt* vom 24. 1. 2004. Zit. nach <http://www.dradio.de/dlr/sendungen/kalender/227514/>.
- LEHMANN, H.-Th., *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991.
- LÉVI-STRAUSS, C., «Die Struktur der Mythen», in: ders., *Strukturelle Anthropologie I* [1958]. Übers. von Hans Naumann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.
- MAFFESOLI, M., *Der Schatten des Dionysos. Zu einer Soziologie des Orgasmus* [1982]. Übers. von Martin Weinmann. Frankfurt/M.: Syndikat 1986.
- MOLTKE, J. v., *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2005.
- MORITZ, K. Ph., *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*. Zusammengestellt von K. Ph. M. [1795]. Mit fünfundsechzig in Kupfer gestochenen Abb., nach antiken geschnittenen Steinen und andern Denkmälern des Altertums. Berlin, München, Wien: Herbig o. J. [1967].
- MÜLLER-SALGET, K., *Heinrich von Kleist*, Stuttgart: Reclam 2002.
- MÜNKLER, H., «Nationale Mythen im Europa der frühen Neuzeit. Zur Relevanz mythischer Narrationen bei der Nationalisierung Europas», in: Habermas, J., *Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg* [und andere Beiträge]. Vorträge aus dem Warburg-Haus Bd. 1, hg. v. Kemp, W. u. a. Berlin: Akademie 1997, 109-143.
- MÜNKLER, H., «Politische Mythen in der DDR», in: *Jahrbuch 1996 der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften*. Berlin: Akademie 1996, 123-156.
- MÜNKLER, H., *Die neuen Kriege*. Reinbek: Rowohlt 2002.
- NIETZSCHE, F., *Die Geburt der Tragödie* [1872/1886], in: ders., *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe [KSA]. Hg. von Colli, G., und Montinari, M., Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2. durchges. Aufl. 1988.
- NOLTE, P., *Patriotismus-Debatte* im Südwest Rundfunk, zit. nach <http://www.swr.de/international/de/2006/06/19/beitrag1.html>. Abfrage vom 18. Januar 2007.
- PEYMANN, C. / KREUTZER, H. J., «Streitgespräch über Kleists *Hermannsschlacht*», in *Kleistjahrbuch* 1984, 77–97.
- PEYMANN, C., *Die Hermannsschlacht*. Fernsehfilm nach einer Inszenierung des Dramas von Heinrich von Kleist. Schauspielhaus Bochum, 1982. Inszenierung und Bildregie: Claus Peymann.
- PLATON, *Sämtliche Werke*. Übers. von F. Schleiermacher. Mit der Stephanus-Nummerierung hg. von W. F. Otto u. a. Hamburg: Rowohlt 1988, hier insb. Bde. 3 (*Politeia*), 4 (*Sophistes*), 5 (*Timaios*).
- POPPER, K. R., *Das Elend des Historizismus* [1957]. Übers. von Leonhard Walentik. Tübingen: Mohr, 4. Aufl. 1974.
- PREUSSER, H.-P., «Eine romantische Synthese und ihr notwendiges Scheitern. Die filmische Chronik *Heimat 1-3* von Edgar Reitz», in: *Seminar* (2007), Sonderband:

- Between Historisation, Nostalgia, and Mythmaking: Contemporary German Culture Looking Back at the Two Germanys.* Hg. von Helmut Schmitz.
- PREUSSER, H.-P., *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000.
- Quick. Sonderheft: 1945 bis 1955. Bilderbuch der letzten zehn Jahre.* 1955.
- REITZ, E., *Die Heimat Trilogie.* München: Heyne 2004.
- REITZ, E., *Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend.* Spielfilmzyklus in dreizehn Filmen. Drehbuch: E. Reitz, Regie: E. Reitz. BRD 1992, DVD Leipzig: Kinowelt Home Entertainment 2004.
- REITZ, E., *Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe.* Hg. von M. Töteberg, I. Fliess und D. Bickermann. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2004.
- REITZ, E., *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende. Erzählung nach dem sechsteiligen Film «Heimat 3».* Drehbuch: Edgar Reitz, Thomas Brussig. Regie: E. Reitz. München: Knaus 2004.
- REITZ, E., *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende.* Spielfilmzyklus in sechs Filmen. Drehbuch: E. Reitz und Th. Brussig, Regie: E. Reitz. D 2004, DVD Leipzig: Kinowelt Home Entertainment 2004.
- REITZ, E., *Heimat. Eine deutsche Chronik* [zuerst: *Heimat. Eine Chronik in elf Teilen*]. Spielfilmzyklus in elf Filmen. Drehbuch: E. Reitz und P. Steinbach, Regie: E. Reitz. BRD 1984, DVD Leipzig: Kinowelt Home Entertainment 2004.
- SCHILLER, F., «An die Freude», in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1. Hg. von G. Fricke und H. G. Göpfert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 8., durchgesehene. Aufl. 1987.
- SCHLEGEL, A. W., *Sämtliche Werke.* Hg. von E. Böcking, Bd. 6. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur.* Bde. 1–3. Zweiter Theil [gehalten Wien 1808], 25. Vorlesung. Repro der 3. Ausg. 1846 Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung. Hildesheim, New York: Olms 1971.
- SCHLINK, B., *Heimat als Utopie.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- SCHMITT, C., *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen.* Berlin: Duncker & Humblot 1963.
- SCHOLZ, L., *Die Konstruktion von Geschichte in Edgar Reitz' «Zweiter Heimat».* Siegen: Universitätsdruckerei 1996.
- SCHWILK, H., / SCHACHT, U. (Hg.), *Die selbstbewusste Nation. «Anschwellender Bocksgesang» und weitere Beiträge zu einer deutschen Diskussion* [1994]. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, 1996.
- THEWELEIT, K., *Tor zur Welt. Fußball als Realitätsmodell.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.
- VEYNE, P., *Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft* [1983]. Übers. von Markus May. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.
- WAGNER, R., *Tristan und Isolde.* Texte, Materialien, Kommentare. Hg. von A. Csampai und D. Holland. Reinbek: Rowohlt 1983 (rororo 7770). Darin das Textbuch [Wortlaut der Partitur]: «Tristan und Isolde». Handlung in drei Aufzügen [1865], 30–99.
- DIE WELT, *Special: Deutsches Historisches Museum.* Sonderausgabe der Zeitung zur Einweihung des Deutschen Historischen Museums vom 3. Juni 2006. Auch unter <http://www.welt.de/data/2006/06/01/899369.html>.



- WINKLER, W., «Falsche Bewegung. Voller Romantik, doch ohne Poesie», in: *Heimat 3* sucht Edgar Reitz wieder Schabach und findet nur ganz viele deutsch-deutsche Klischees», in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15. 12. 2004, 17.
- WORTMANN, S., *Das Wunder von Bern*. Spielfilm. Regie: S. Wortmann. D 2003, DVD Hamburg: Universal Pictures 2004.
- WORTMANN, S., *Deutschland. Ein Sommermärchen*. Dokumentarfilm. Regie: S. Wortmann. D 2006, DVD Leipzig: Kinowelt Home Entertainment 2007.