



HEIMAT 3

I årtusindskiftets Heimat fokuserer Edgar Reitz især på familiens betydning set i forhold til hjemstavn og nationalitet i et globaliseret Tyskland. Den senmoderne hjemstavn viser sig at ligge lige så vel på www.schabbach.de som i landsbyen i Hunsrück.

Af Karen Hvidtfeldt Madsen

Med den 12 timer lange filmføljeton *Heimat 3 - Chronik einer Zeitenwende 1989-1999* (2004), som er en selvstændig forlængelse af *Heimat* (1984) og *Die zweite Heimat* (1992), har den tyske instruktør Edgar Reitz udvidet sin Heimat-serie til en trilogi bestående af 30 enkeltfilm med en samlet varighed på i alt over 52 timer.



Heimat 3 begynder i Berlin den 9.11 1989, netop den aften hvor Berlinmuren falder. Her mødes Hermann og Clarissa tilfældigt efter ikke at have set hinanden i 17 år. Filmseriens to fiktive hovedpersoner, der lærte hinanden at kende i *Die zweite Heimat*, har hver især opbygget en international musikerkarriere og viser sig hver især at være

i Berlin for at opføre Schubert. De har begge skabt en tilværelse, der er dedikeret til kunstnerisk udvikling, og har som følge heraf brudte parforhold bag sig og flygtige relationer til hver deres barn. Gensynet og begejstringen over, hvor parallelt deres liv har udviklet sig, vækker en længsel efter kontinuitet og intimitet i tilværelsen hos både Hermann og Clarissa, og de beslutter i løbet af ganske få dage at købe et gammelt hus i smukke landlige omgivelser og starte en ny epoke af tilværelsen sammen. Huset, som Clarissa tidligere har forelsket sig i, og som Hermann ubeset indvilliger i at købe sammen med hende, viser sig at være en myteomspændt ruin, der ligger ved Rhinen i Hunsrück, netop den egn, hvor Hermann er vokset op og har lovet sig selv aldrig at vende tilbage til. Således knytter *Heimat 3* intertekstuelt an til begge de to foregående filmserier.

Heimat & Die zweite Heimat

Heimat, eine Chronik in elf Teilen, som er første del af Edgar Reitz' Heimat-trilogi, blev skrevet sammen med Peter Steinbach og sendt i årene 1981-84. Filmene tager udgangspunkt i tiden efter første verdenskrig (1918) og slutter i tv-seriens samtid i 1982. Gennem 15 timer og 31 min. følger seeren livet i den lille landsby *Schabbach* i Hunsrück, der ikke findes på landkortet i virkeligheden, men som angiveligt minder meget om landsbyen *Morbach*, hvor instruktøren Edgar Reitz selv er vokset

op. Det er familien Simon, som er seriens omdrejningspunkt, og udviklingen igennem det 20. århundrede afspejles gennem de tre generationer, der optræder i serien. Hermann Simon, der bliver født ved udbruddet af anden verdenskrig som den yngste af tre brødre i den tredje generation af filmseriens familie, er den første, der kommer i gymnasiet. Hermann udvikler sine boglige og musikalske evner, men kommer samtidig i et modsætningsforhold til sin familie. Da han rejser til München for at videreudanne sig, sværger han, at han aldrig mere vil vende tilbage. Og ikke mindst indflydelsen fra 1960'ernes ungdomskultur betyder, at hans liv kommer til at udvikle sig markant anderledes end hans slægtnings i Schabbach.

Udover omfanget og længden af filmene, der i sig selv er bemærkelsesværdigt, er det særlige ved Heimat-serien fortælletempoet og de historiske prioriteringer. Det er de små historier, der bliver fortalt med hverdagens perspektiv. Det handler om livet på landet, og i overensstemmelse med den menneskelige erindring tillægges familiens mærkedage langt større betydning end de officielle, store dage. F.eks. bruges flere timer på at fortælle om, hvordan Schabbach får en ny hovedvej, men kun 10 minutter på udbruddet af 2. verdenskrig. Også afslutningen af anden verdenskrig tager 10 minutter, hvorimod de to dage i 1947, hvor Hermanns to ældre brødre, Anton og Ernst, vender hjem fra krigen, tildes 1½ time. Ikke alene tales der tysk i filmene, hvilket er påfaldende i forhold til de mange amerikanske produktioner, der dominerer film- og tv-markedet, det er oven i købet den lokale dialekt, *Hunsrück-platt*, man hører. Det er også bemærkelsesværdigt i forhold til andre film om Tyskland under anden verdenskrig, at der ikke er særlig mange nazister; filmene betoner, at den almindelige tysker ikke var ond og ikke engang særlig bevidst om den verdenspolitiske udvikling. Således blev filmen et kontroversielt indlæg i 1980'ernes offentlige debat, hvor f.eks. "historikerstriden" i Vesttyskland handlede om, hvordan tyskerne skulle fortælle og bearbejde historien og forholde sig til spørgsmålet om skyld.

Man kan sige, at *Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (1985-92) uddyber *Heimat*, idet Reitz går tilbage til årtiet 1960-1970 og gennem 13 film af spillefilmslængde (25 timer, 15 min og 9 sek.) sætter fokus på Hermanns tilværelse i München. Handlingen følger ham gennem ungdomsårenes forsøg på at finde sig selv. Han uddanner sig som pianist og dirigent på musikkonservatoriet og bliver centrum i en klike af unge avantgardekunstnere, der afspejler 60'er-oprørets særlige karakter i



Vesttyskland, hvor det anti-autoritære oprør ikke bare er rettet mod autoriteterne, men i høj grad også handler om det, som psykologerne Alexander og Margarete Mitscherlich kaldte *Vergangenheitsbewältigung*, opgøret med fortiden..

En væsentlig rød tråd er kærlighedsforholdet mellem Hermann og den smukke cellist Clarissa Lichtblau, og filmen adskiller sig fra traditionel Hollywood-narratologi bl.a. ved at de *ikke* får hinanden til sidst. Derimod fokuserer filmene på dynamikken i kliquen, hvis struktur også afspejles gennem filmenes komplicerede udsigelsesstruktur og forskellige erindringsniveauer.

Heimat 3

Heimat 3 er væsentlig kortere end *Die zweite Heimat*. 1990'ernes årti skildres over 6 afsnit med en samlet varighed på 11 timer og 39 min. Reitz havde planlagt en længere fortælling, men blev af investorerne pålagt at korte historien ned til de 6 film, og desuden er filmene i den tv-version, som tysk ARD viste ved årsskiftet 2004-2005, forkortet yderligere i forhold til biografversionen og varer kun 9 timer i alt, svarende til 6 x 1½ time.

Heimat 3 er selvstændig i forhold til de foregående filmserier, ligesom Reitz betoner, at hver enkelt film er en selvstændigt afrundet enhed.¹ Men samtidig er filmserierne uløseligt knyttet til hinanden i kraft af *Heimat 3*'s mange henvisninger til *Heimat* og *Die zweite Heimat* både på det indholdsmæssige og det formelle plan, og fordi en række af skuespillerne går igen i filmserierne. De centrale hovedpersoner Hermann og Clarissa spilles af henholdsvis Henry Arnold og Salome Kammer i både *Die zweite Heimat* og *Heimat 3*.² I *Heimat* bliver Hermann og hans brødre som børn spillet af barne-skuespillere, men ligesom Henry Arnold går igen fra *Die zweite Heimat* til *Heimat 3*, er de voksne skuespillere i rollerne som Ernst og Anton gennemgående fra *Heimat* til *Heimat 3*.³ Ligeledes er Hermanns datter fra ægteskabet med Snüsschen i *Die zweite Heimat* et centralt eksempel på den blanding af kontinuitet og fornyelse, som *Heimat*-trilogien etablerer. Datteren Simone, som Hermann konsekvent kalder Lulu, var et lille barn i *Die zweite Heimat*. Hun voksede op hos sin mor, som blev skilt fra Hermann, og da den voksne Lulu bliver introduceret i *Heimat 3*, er hun således på en gang en velkendt og en ny person. I *Heimat 3* bliver Lulu færdiguddannet som arkitekt og flytter til Hunsrück, hvor hun bliver leder af det museumsbyggeprojekt, som Hermanns bror Ernst sætter i værk. Hun får en søn, der viser sig at være musikalsk begavet og kommer til at spille en central rolle, dels i kraft af hendes relation til Hermann, dels som repræsentant for den generation af

tyskere, der bliver voksne i takt med de voldsomme forandringer, der sker i Tyskland i denne periode.

Det er påfaldende, at scenerne i starten af den første film, hvor Tysklands genforening kobles sammen med Hermann og Clarissas genforening, har en markant højere hastighed i klippertymen end *Heimat* og *Die zweite Heimat*, og Edgar Reitz er da også blevet kritiseret for at være gået på kompromis med sit vante filmsprog, der er kendetegnet ved sit meget rolige tempo, dvælen ved detaljer og brug af mange digressioner. På det tyske internetforum, <http://www.heimat123.de>, har fans anført, at det indledende møde mellem Hermann og Clarissa er uforholdsmæssigt overfladisk, og at genforeningen, *Die Wende*, behandles næsten klicheagtigt. Nogle har peget på, at film og tv generelt udtrykker sig hurtigere i dag, og at Reitz har måttet tilpasse sig denne udvikling for at opnå et tidssvarende udtryk. Andre igen henviser til interview med instruktøren, hvor han fortæller om lange uddybende passager som han har måttet udelade af økonomiske grunde (<http://www.heimat123.de/download/heimat3mld.pdf>). Men væsentligt for vurderingen af *Heimat 3* er det ikke mindst, at genforeningen, der kun skitseres i starten af den første film, bearbejdes igennem hele serien. Det sker dels igennem de direkte henvisninger til den tyske samtidshistorie, men genspejles også igennem de relationer, der opstår og forgår, og gennem de intertekstuelle henvisninger, som tilfører filmene en stadig tilvækst af betydningslag. Den første films titel, *Das glücklichste Volk der Welt*⁴, refererer både til den fiktive fortælling om Hermann og Clarissa (der er så gammel, at den forekommer virkelig for de seere, der har fulgt med hele vejen), og en reference til glædesrusen over det opløste DDR, som Hermann og Clarissa spejler deres begejstring i. Filmene er bygget op omkring denne strukturelle parallel mellem den fiktive kærlighedsrelation og verdenshistoriens udvikling, der ikke mindst metaforisk fortsætter og udvikler sig gennem hele filmserien. Netop i denne balance mellem fiktion og fakta, romantik og utopi, kliché og ironi undgår *Heimat 3* at blive banal.

Hvor *Die zweite Heimat* handlede om at befri Heimatbegrebet fra familien, landsbyen og det tyske, former *Heimat 3* sig som en ny konfrontation med hjemstavnen og familien, idet Hermann og Clarissa flytter sammen i et hus tæt på Schabbach. *Die zweite Heimat* er en decideret "anti-familie-film", hvor de unge tyskere følte det nødvendigt at bryde alle bånd til forældregenerationen og etablerede kliquen som et (post)moderne valgslægtsskab i takt med det tyske opgør med nazismen. I *Heimat 3* viser det sig, at familien som institution stadig er vital. Familien Simon lever endnu i sin tyske provins, og også Hermann og Clarissa drømmer om at få et

¹ Edgar Reitz selv betegner genren som "filmromaner".

² Karakteristisk for begge er, at de både er skuespillere og musikere. Ligesom i *Die Zweite Heimat*, hvor de uddannede sig til professionelle musikere, opfører de reelt de musikværker, som er en del af filmenes handling.

³ Matthias Kniesbeck som Anton Simon og Michael Kausch som Ernst Simon.

⁴ Citat Walter Momper, Berlins borgmester, dagen efter genforeningen, jf. Glaser 1999: 542. Titlen på 1. film, falder også som en replik mellem Jana og Udo i den scene, hvor de østtyske håndværkere og deres familier er i de Bayerske Alper under deres første besøg i vesten, umiddelbart før Gunnars kone beslutter sig for at forlade ham.



familiefællesskab til at lykkes. Hvor *Heimat* og *Die zweite Heimat* primært handlede om Hermanns forhold til sine forældre, former *Heimat 3* sig, ud over at være en fortælling om forholdet mellem Hermann og Clarissa, også som en historie om Hermann og hans to meget ældre brødre Ernst og Anton, der har levet deres liv i Schabbach, og som begge dør undervejs i filmene. Anton Simon har videreført familiefirmaet Simon Optik med så stor succes, at han kan bygge villaer til sine mange efterkommere, køre i store biler og holde sin yndlingsvigerdatter, Mara, med dyre rideheste. Ernst bor isoleret i et ydmygt hus udenfor byen, og plejer i hemmelighed sin stadigt voksende kunstsamling. De tager begge godt imod Hermann, da han vender hjem, forsoner sig efterhånden med hinanden, og således foregår genforeningen på det nationale plan og i familien på en gang.

Oprindeligt var *Heimat* et begreb med rødder i romantikken, der udviklede sig i form af en øget interesse for sproget og den lokale kultur. Heimat-begrebet har sin særlige tyske dimension, idet det i høj grad var denne hjemstavns-kærlighed, som nazisterne trak på ideologisk og brugte bevidst i propagandamaterialet. Derfor har efterkrigstiden i Tyskland også krævet en afstandtagen fra hjemstavn, hvilket er et væsentligt tema i *Die zweite Heimat*. Med *Heimat 3*-filmene synes Edgar Reitz umiddelbart at pege på, at den tyske længsel efter Heimat stadig eksisterer ved årtusindskiftet, og at den i vid udstrækning er årsag til genforeningens gennemførelse.

Mellem øst og vest

Edgar Reitz har skrevet manuskriptet til *Heimat 3* sammen med den østtyske forfatter Thomas Brussig og ligesom murens fald i 1989 er udgangspunktet for fortsættelsen af kærlighedsfortællingen mellem Hermann og Clarissa, er forholdet mellem øst og vest gennemgående en væsentlig dimension i *Heimat 3*. Under et besøg i Leipzig møder Clarissa to lokale håndværkere, der indvilliger i at rejse med til Vesttyskland for at genopbygge det nyindkøbte *Günderode-Haus* (opkaldt efter den romantiske digter, Caroline von Günderode, som de lokale fortæller har boet der). Huset bliver genopført af østtyske håndværkere, der samtidig oplever vesten for første gang, og tilskueren oplever deres begejstring over det nye samtidig med Hermanns gensyn med sin barndomsegn. Således er der en konstant dynamik mellem kontinuitet og forandring, idet Hermann og Clarissa genoptager deres ungdoms kærlighedsforhold samtidig med, at Tyskland, og verden i øvrigt, synes i drastisk forandring. På én gang skildres en tid, hvor mange mennesker forestiller sig at lægge fortiden bag sig og starte deres tilværelse på ny. Samtidig insisterer filmen på at se tilbage: både igennem henvisningerne til Hermann og Clarissas fiktive fortid, samt deres fascination af historien bag *Günderode-Haus*, der bliver sat i stand som en symbolsk parallel til genopbygningen af det nye Tyskland.

Gunnar, som er en af de centrale østtyske figurer i *Heimat 3*, udvikler sig som en personifikation af øst-vest-problematikken og genforeningsprocessen. Gunnar hedder Brehme til efternavn, ligesom den fodboldspiller, der scorer det afgørende mål i finalekampen, da det (vest)tyske foldboldlandshold bliver verdensmestre i 1990.⁵ Gunnar har altid en kopi af denne Brehmes spillertrøje på og præsenteres typisk med en grøn stofpose, (*DDR-Beutel*), i den ene hånd, der både er en reference til hans østtyske baggrund og samtidig er et af Reitz' typiske virkemidler, idet vi på intet tidspunkt får afsløret, hvad han egentlig har i den (Reitz, 2004: 146). Fra det tidligere DDR kommer også den langhårede original Tobi, som hidkaldes for at hjælpe med at udføre den historisk korrekte rekonstruktion af *Günderode-Haus*, idet de oprindelige håndværksmæssige færdigheder tilsyneladende er gået tabt i Forbundsrepublikken. Til tilskuernes forundring og begejstring lykkes det Tobi at løfte huset ved hjælp af en række donkrafte til lastbiler, således at fundamentet kan udskiftes uden, at konstruktionen skal skilles ad.

Genforeningen peger således frem og tilbage på samme tid: frem mod et nyt Tyskland, som man forventer snart vil komme, og tilbage på den tid, før Tyskland blev delt, hvilket ikke er længere tid siden, end at de ældste i landsbyen udmærket kan huske det. Det svævende hus bliver et symbol på de utopiske forventninger, der hersker blandt tyskerne i denne periode. Og i ganske mange tilfælde illustreres utopier og drømme om kærlighed netop med fysiske højder. *Günderode-Haus* ligger på en bjergskræning. I den tredje film forelsker Hermanns datter Lulu sig i Lutz under et Bungy-Jump (Reitz, 2004: 254). Og det er de sneklædte Bayerske Alper, der begejstrer Gunnar så stærkt, at han spontant synger DDR-nationalsangen på melodi af *God bless America* under de østtyske familiers juleferie i München. Umiddelbart efter bliver han forladt af sin kone, der sammen med deres to børn flytter sammen med Hermanns assistent, som hun har truffet på dette første ophold i vesten. Gunnars kone Petra og Hermanns assistent Reinhold finder netop hinanden i en svævebane i de Bayerske Alper (første film). Efter denne fatale oplevelse sidder Gunnar alene ved *Günderode-Haus* nytårsaften, og får kun ganske enkelte raketter at se, idet huset ligger så højt, at fyrværkeriet fra byen ikke når derop. Og da Petra for første gang kommer tilbage til huset efter bruddet, sidder Gunnar på taget, dels for at sætte en parabolantenne op, dels for at skjule sin sorg over at have mistet familien (anden film).

Farvesymbolikken

I modsætning til Hermann forlader Gunnar sin hjemstavn i Leipzig og vender ikke hjem igen. Fordi han mistede sin familie som følge af mødet med Hermann og Clarissa, kører han til Berlin da arbejdet med *Gün-*

⁵ Fodboldmotivet i *Heimat 3* minder på mange måder om Fassbinders skildring af verdensmesterskabet i 1954, hvor det vesttyske landshold deltog for første gang efter afslutningen af Anden Verdenskrig i *Die Ehe der Maria Braun* (1979).



derode-Haus er afsluttet. Han finder en forladt lejlighed i en forfalden ejendom i Øst-Berlin, som han flytter ind i. Han overværer, hvordan muren mellem øst og vest fysisk bliver brudt ned, tager selv sprayflaske og den medbragte vesttyske mejsel i brug og udvikler sig til en entreprenant souvenirforhandler med millionkontrakt med den tyske filial af det amerikanske firma: *Die Warner Brothers* (Reitz 2004: 184). Gunnar er kreativ og driftig og formår at udnytte de muligheder genforeningen har givet østtyskerne i en sådan grad, at han bliver millionær, men samtidig har det store omkostninger på det menneskelige plan. Han mister sin kone og kontakten til sine børn, og i sidste afsnit, da nytårsfesten, som Gunnar har arrangeret og betalt, løber af stablen, sidder han alene i en fængselscelle i München, hvor han afsøner en dom for spirituskørsel. Gunnar er en i nogen grad karikeret repræsentant for den østtyske befolkning, men samtidig er han en interessant figur, der bærer nogle af filmens vigtigste pointer og stærkeste symbolske virkemidler.



Gunnar Brehme personificerer den tyske øst-vest-problematik. Her ses han ved muren i Berlin, hvor han tjener stort ved at sælge murstykker, efter at arbejdet med Clarissa og Hermann hus er afsluttet.

I en central scene i anden film, hvor han indleder sin tilværelse som murstykkeproducent og forhandler i Berlin, bliver det bogstavelig talt mejslet ud i sten, at forholdet mellem det lokale, det nationale og det globale har forandret karakter. Som alle andre, har Gunnar selv sprayflasker med maling med, så de murstykker, han hakker af, kan få det autentiske graffiti-præg. Gunnar maler med stærke farver et naivt, men vellignende, billede af sig selv og sin familie. Vi ser ham sætte mejslen til rette der, hvor Petras hjerte ville være placeret, men inden hammeren rammer, klipper filmen direkte videre til det produktionslokale, hvor Gunnar har en større gruppe mørklødede, udenlandske arbejdere i gang med at pakke murstumperne i æsker til Warner Brothers (Reitz, 2004: 185-86).

Også i forhold til *Heimat*-begrebets betydninger fremstår Gunnar som en central karakter. Dette fremgår særligt af en episode, der knytter sig til den meget sky unge kvinde, der bor i berlinerlejligheden under ham, som det trods mange forsøg ikke lykkes ham at få i tale. Den mystiske og tavse pige er et typisk eksempel på

Reitz' dramaturgiske princip om systematisk at opbygge forventninger hos tilskueren, som aldrig indfries (Larsen, 1995: 51, Madsen, 2001: 75). Kvindens historie bliver aldrig fortalt, men nysgerrigheden i forhold til hendes person pirres gennem hele serien. Vi ser hende smile over de uvante toner, da Gunnar køber sig et flygel og spiller det eneste stykke han kan, *The Entertainer*, om og om igen. Og hun imødekommer tilsyneladende hans opfordring om at vaske fodboldtrøjen. Han sætter den i klemme i hendes brevsprække, og i en stærkt symbolsk ladet scene trækkes t-shirten ind gennem brevsprækken. Da Gunnar kommer ud næste morgen, hænger den foran hans dør, strålende hvid med det tyske flags farver helt klare. Scenen er ekstra betydningsladet, idet det først kun er det tyske flags farver på trøjen, der fremstår i farver, og først i forlængelse deraf hele billedfladen. Det er et karakteristisk eksempel på Reitz' filmsprog og på, hvordan han skaber symbolsk dybde. Reitz har gennem alle tre film brugt det at skifte mellem sort/hvid og farvesekvenser og bruger desuden flere forskellige slags farvefilm til de forskellige scener. I *Heimat* var der en historisk betinget logik, idet starten af serien var mest sort/hvid med farvesekvenser som symbolske effekter, hvor der kom stadig mere farve på, jo nærmere samtiden serien kom. I *Die zweite Heimat* var dagscenerne ofte sort/hvide, hvorimod nætterne, hvor de vigtigste ting ifølge Reitz altid sker, var i farver. I *Heimat 3* synes forholdet mellem farve og sort/hvid ikke at være styret af nogen overordnet logik. Hver gang der skiftes fra sort/hvid til farve, tilføjes filmen en betydningsdimension, og især scenerne, hvor billedet gradvis skifter, eller kun enkelte elementer er farvelagt, fremtræder stærkt betydningsmættede.

Det er det tyske flags farver, der her fremtræder stærkest ladet med symbolik, men nationaliteten er tydeligvis en refleksiv størrelse med flere spørgsmål end svar tilknyttet. Igennem Gunnar kædes spørgsmålet om national identitet sammen med i første omgang det delte land og genforeningsprocessen, i anden omgang med fodboldturneringen og i kraft af den tavse kvinde, også til spørgsmålet om sprog. Er kvinden ganske enkelt tavs, fordi hun ikke kan tale tysk? Filmene afslører det ikke. *Heimat 3's* bud på national identitet i det senmoderne Tyskland er sammenstykket af antydninger og henvisninger til både den nære og fjerne historie, både faktiske, fiktive og mytologiske elementer.

Højt og lavt

Günderode-Haus ligger ved Rhinen, lige ved Lorelei, den høje klippe, som fra gammel tid var et farligt sted at passere i båd, og i moderne tid er blevet en af Tysklands største turistattraktioner, dels på grund af stedets skønhed, men også på grund af de myter, som romantikkens musik og poesi knyttede til stedet. I Heinrich Heines digt *Ich weiss nicht was soll es bedeuten* (1823) associeres Lorelei med en kvinde, en sirene, der sidder på klippen og synger, hvilket distraherer sømændene i en grad, at de mister kontrollen over deres skibe. Myten kan relateres til den tiltrækningskraft som Clarissa



gennem hele *Die zweite Heimat* har haft på Hermann, og i *Heimat 3* ses det mytiske niveau gennemspillet i forholdet mellem Hartmut (Antons ældste søn) og Galina (en ung kvinde, der ankommer sammen med en gruppe russere af tysk afstamning). Hartmuts egensindige kærlighed til Galina fører direkte til den bilulykke i slutningen af anden film, som koster Lulus ven Lutz livet, hvorved hendes ufødte barn mister sin far. Lorelei-myten refererer således til filmenes konkrete handling og er samtidig et symbolsk varsel om genforeningsprocessens skrøbelighed. Desuden fungerer myten som en af Edgar Reitz' genkommende henvisninger til romantikken som fundament for det tyske folks længsel efter enhed og sammenhæng. På samme måde refererer kulturhistorikeren Hermann Glaser til det delte Tyskland som et åbent sår, som genforeningen skulle kunne hele og benytter sig ligeledes af en vertikal metaforik i sin beskrivelse af forholdet mellem utopi og realitet i 1990'ernes tyske kultur:

Det, der hørte sammen, voksede på ingen måde sammen, som Willy Brandt havde håbet: Det "nye Tyskland" styrtede fra den umiddelbare triumferende selvbevidstheds højder ned i den afgrund af kulturel identitetskrise, hvis overvindelse endnu ikke er i sigte. (Glaser, 1999: 543, min oversættelse)

Den vertikale symbolik kan genfindes i hele *Heimat*-trilogien. F.eks. har Hermanns bror, Ernst, altid været begejstret for flyvemaskiner, og højderne har samtidig været hans måde at slippe væk fra familien og hjemstavnens på. Ernst omtaler ironisk sin storebror Anton som "Der Fussgänger", hvilket konkret relaterer til, at Anton gik hjem fra Novosibirsk til Schabbach efter krigsafslutningen i 1945 (i *Heimat*) i et par støvler, som han siden stolt har fået støbt kopier af i guld. I overført betydning henviser øgenavnet til, at Anton er jordbunden og snæversynet. Men selvom Anton er lokalpatriot og en fornuftig forretningsmand, så lever han af at sælge optiske linser bl.a. til kikkert. Og i indflytningsskive forærer han Hermann den gamle kikkert, som han så på stjerner med som 15-årig. Denne gestus henviser til Hermanns første kærlighed, den noget ældre logerende, Klärchen, som han længselsfuldt betragtede stjernehimlen sammen med. Da forholdet blev opdaget, fordrev Anton og deres mor Maria Klärchen fra byen i vrede og forargelse. Det var en af de direkte årsager til Hermanns beslutning om at vende familien og landsbyen ryggen. *Heimat 3* refererer således uden et ord til den tabubelagte episode fra de to foregående *Heimat*-serier og understreger, at Hermann har brudt sit højtidelige ungdomsløfte.

Musikkens sprog

Således refererer den vertikale dynamik hele tiden både internt til filmserien og eksternt til især musik- og realhistorien. Henvisningerne sker både direkte og indirekte; og netop ikke alene verbalt, men også visuelt og i kraft af musikken. Musikken går konstant på tværs af øst og vest, idet Hermann og Clarissa opfører værker,

der har oprindelse i øst eller relaterer til det. F.eks. er de russiske folkesange, Clarissa synger i Berlin, akkompagneret af musikere fra både øst og vest, og Hermann dirigerer Mozarts Prager-symfoni. Samtidig kommenterer deres musik også handlingen symbolsk: Hermann opfører *Rheinische Symphonie* lige efter de har købt huset ved Rhinen, og Clarissa synger Dido i Purcells *Dido og Aeneas* (hvilket varslende de problemer som det nye kærlighedsforhold fører med sig). Således videreføres et af de centrale temaer fra *Die zweite Heimat*, nemlig forholdet mellem karriere og kærlighed, og spørgsmålet om, hvordan man på en gang hengiver sig til kunsten og tager hensyn til sig selv tematiseres indirekte gennem værkopførelser. Desuden får Hermann tildelt den officielle opgave at komponere en genforeningssymfoni, en milepæl i hans karriere, men filmisk knyttes opgaven netop til problemer i privatsfæren, idet hans komponering forløber parallelt med en stor krise i forholdet til Clarissa.

Günderode-Haus står som et monument over deres genfundne kærlighed, men hvor huset bliver smukt renoveret, bliver livet for Hermann og Clarissa ikke så enkelt som de drømte om. Clarissa kommer hurtigt til at opfatte huset som et fængsel. Hun får tinnitus-symptomer og mistænker huset, som hun lader undersøge for jordstråler og magnetisme (ikke med i tv-udgaven). I den tredje film vælger Clarissa at rejse på turne med et amerikansk jazzband, hvor hun optræder med, hvad hun kalder, en "verpopte Crossover-Version" af Schuberts lieder. Hermann anklager hende for at gå på kompromis med sine kunstneriske idealer og gøre den tyske kulturarv til kitsch. Men kritikken er samtidig slet skjult misundelse over, at han selv mangler inspiration til at komme i gang med den bestilte symfoni, og jalousi over, at alt tyder på, at Clarissa har en affære med den anden sanger i orkesteret. Et voldsomt opgør følger, hvor Clarissa henviser til en aftale de lavede i *Die zweite Heimat* om aldrig at "bebrejde hinanden noget" ("Haben wir uns nicht einmal fest vorgenommen, dass wir uns niemals Vorwürfe machen? Reitz, 2004: 309) Og da Hermann i forlængelse af skænderiet ved et uheld får foden i en gammel hævefælde, er det således også i overført forstand en henvisning til, at han igen er "gået i fælden" og har brudt et af sine gamle løfter. Da han efter en tid på hospitalet kommer hjem til det forladte hus, hvor ingen har ulejlighet sig med at lukke vinduer eller samle hans efterladte indkøb sammen, bliver en rødkælk, der flakser forvildet om i stuen uden at kunne finde sin vej ud, til et billede på Clarissas oplevelse af indespærrethed i relationen.

Liv og død

Alene og isoleret på grund af sin fod, finder Hermann sin inspiration igen og kommer i gang med genforeningssymfonien, hvis komplementaritet i forhold til relationen til Clarissa atter bliver slået fast, idet han siger "Seks satser. Egentlig skulle den hedde adskillelæssymfoni" (Reitz, 2004: 337).



Clarissa vender tilbage til Günderode-Haus og forholdet til Hermann, men grunden til, at hun afbryder sin turné i USA viser sig at være, at hun har fået konstateret kræft. Hendes sygdom er livstruende, og hun gennemgår et krævede behandlingsforløb, hvor hun i høj grad får brug for Hermanns omsorg.



Også i *Heimat 3* skaber Edgar Reitz symbolsk dybde, idet han skaber effekter igennem sammensætningen af farve- og sort/hvide-sekvenser. Her bruges modsætningen som effekt i billedet af Matko i sorg over Ernsts død.

Uden nogen direkte sammenhæng bliver Hermanns bror Ernst i samme film, *Die Erben*, ligeledes optaget af sin dødelighed, og han går i gang med at sikre sit eftermæle. Ernst var kunstsamler og plattenslager allerede i *Heimat*; siden har han i al hemmelighed udvidet sin kunstsamling til en betragtelig størrelse. For ham betyder genforeningen nye muligheder for at erhverve sig betydelige værker til billige priser, og han flyver illegalt ind over den russiske grænse i sit lille privatfly. Han satser på, at en fodboldkamp i russisk tv vil sikre ham mod at blive opdaget på radarerne, men planen slår fejl, og Ernst sidder fængslet i Rusland i over 2 år, før det lykkes de tyske myndigheder at få ham frigivet.⁶ Han ønsker at bygge et museum, hvor hans mange kunstværker kan blive udstillet og kan sikre hans navn i eftertiden. Parallelt hermed sætter han en privatdetektiv i gang med at undersøge, om et af de mange forhold, han gennem tiden har haft til kvinder, skulle have båret frugt, således at der kan opspores en arving et sted. Samtidig knytter Ernst sig tæt til den forældreløse jugoslaviske dreng, Matko, der deler hans interesse for flyvning, men forholdet mellem de to får en fatal udgang: Museumsbyggeriet som Hermanns datter Lulu leder, opnår ikke byggetilladelse, idet der opstår voldsom modstand mod projektet i lokalområdet. Angiveligt er det for at beskytte naturen, men reelt er det tydeligvis en hævn over den magt, som familien Simon har haft gennem så mange år, der nu rammer Ernst og Lulu. I frustration over afslaget flyver Ernst en tur over Rhin-området. Flymotoren sætter pludselig ud, han rammer en klippevæg og omkommer, og i umiddelbar

forlængelse af den tragiske ulykke opstår en voldsom strid om arven efter Ernst i familien Simon. Hartmut, som har overtaget ledelsen i Simon Optik, er tæt på konkurs og vil sælge Ernsts kunstsamling for at redde firmaet. Samtidig mener privatdetektiven at have indier for at Ernst faktisk var far til Matko, som således ville være enearving til hans formue. For Matko udvikler sagen sig så belastende, at han ender med at begå selvmord og umiddelbart bagefter viser en blodprøve, at Ernst ikke var hans far. Og en voldsom sammenstyrtning i undergrunden i forbindelse med museumsbyggeriet, får den ulykkelige udgang, at hele Ernsts kunstsamling går tabt.

Således råder tilfældighederne i vid udstrækning over de menneskelige skæbner. Kræftsygdommen synes at have ramt Clarissa vilkårligt. Både Lutz og Matko dør som følge af en række tilfældigheder, og det ser ud som om at det er tilfældigt, at det netop er den dag, hvor Ernst får byrådets afslag, at hans flymotor svigter. På den måde afspejler *risikosamfundet*, som det beskrives af Ulrich Beck, sig på mange måder i *Heimat 3*.

Risikosamfundet

Risikosamfundet betyder, at rigdomsfordelingens logik er blevet til risikofordelingens logik, siger Ulrich Beck. I forlængelse af de konstante risici er det ikke længere nød, men angst vi drives af og det individualiserede spørgsmål: "Hvordan kan jeg beskytte mig selv og mine nærmeste?" (Beck 1997A: 10). Således synes grundlaget for solidaritet og fællesskab at være smuldret med overgangen fra industrisamfund til risikosamfund. Fællesskabets kvalitet har ændret sig, påpeger Beck, fra at så mange som muligt skal sikres noget, til at så mange som muligt skal *undgå* noget. Nødens fællesskab bliver til angstens fællesskab. "Jeg er sulten" bliver til "jeg er bange", og når risici rammer hvor som helst og hvem som helst, er enhver sig selv nærmest (Beck, 1997B: 66-67).

Ulrich Beck argumenterer for, at det individuelle og det globale er tæt knyttet sammen. Det, der rører sig i individet, har at gøre med globale påvirkninger, forestillingen om dem eller beskyttelsen imod dem, men samtidig er bevægelsen ambivalent. Risikosamfundet splitter og samler folk på samme tid, hvilket også fremgår af *Heimat 3*, hvor f.eks. demonstrationerne mod atomvåben i Hunsrück relaterer sig netop mod denne nye opfattelse af risici. Atomkrig er demokratisk, siger Beck, den ødelægger alle, også aggressoren; således bliver gerningsmand og offer identiske (Beck 1997A: 51). Der er, hvad "usynlige farer" som forurening angår, ikke nogen samfundsgrupper, der går fri eller føler sig sikre (Beck 1997A: 55). Og således ses det også i Hunsrück, hvordan kampen mod atomraketterne samler befolkningen i Hunsrück. Den netop hjemvendte Hermann, som ellers har taget så stærkt afstand fra sin hjemstavn, bliver en integreret del af den tilsyneladende uendelige menneskekæde som kameraet følger. Således fører den oplevelse af tab og frigørelse som individualiseringen fører med sig til angst, og angsten forstærker længslen

⁶ Jf. den tyske amatørpilot Mathias Rust, der fløj fra Helsinki over den sovjetiske grænse i 1987 i et Cessna fly ligesom Ernst og landede på Den Røde Plads, hvorefter han blev fængslet i Sovjetisk arbejdslejr.



efter intimitet, der umiddelbart står i modsætning til den frigørelse, som den udsprang af. (Beck, 1997A: 174-75) *Heimat 3* præsenterer denne dobbelthed på (mindst) tre forskellige niveauer på en gang: i forholdet mellem Hermann og Clarissa, i forhold til genforeningen og til globaliseringen. Den tyske genforening er sammensat af frigørelse og tab, og i forhold til hinanden er Clarissa og Hermann ligeledes underlagt både længsel efter fællesskab og frihed i en paradoksal og modsatrettet følelse. Det paradoksale forhold, at Hermann ender hjemme i Schabbach i globaliseringens tidsalder, skal ses i relation til, at globalisering, ifølge Beck, medfører, at afstande får mindre betydning:

"Globalisering" af det egne liv er ikke - eller ikke bare - et økonomisk fænomen; og det ville også være urigtigt at ligestille det med dannelsen af et "verdenssystem" eller et "verdenssamfund". Globalisering betyder *handlinger uafhængigt af afstand* en n- y type "stedløshed", som gennem transformation af rum og tid opstår i kølvandet på globale kommunikationsmedier og muligheder for massetransport. (Beck 1997B: 115-16, min oversættelse)

Ligeledes er det paradoksalt, at vi følger genforeningsbegivenhederne gennem hotellets tv, selvom Clarissa og Hermann jo befinder sig i Berlin, og ligeså godt kunne have kigget ud af vinduet. Medierne spejler hinanden, idet filmen viser Hermann og Clarissa tæt omslynget som et spejlbillede i tv-skærmen, og understreger samtidig, hvor stor indflydelse medierne havde på genforeningsprocessen og har på globaliseringen generelt.⁷

I forhold til *Heimat* og *Die zweite Heimat* er det tydeligt, at forholdet mellem tid og rum har forandret sig i *Heimat 3*. Transportsymbolikken er mere international; kameraet dvæler mindre ved motorvejsstrækninger og mere ved lufthavne. Computere spiller en rolle, både for Clarissas begavede søn Arnold, der får en Hackerdom (ikke med i tv-versionen) og Hermann, der vænner sig til at skrive sine kompositioner i et digitalt noteprogram. Således foregår *Heimat 3* i spændingsfeltet mellem en global "stedløshed" og det konkrete Günderrode-Haus i Hunsrück. I sin analyse af begrebet *hjem* adskiller Agnes Heller en spatial oplevelse fra en temporær oplevelse og understreger 3 pointer:

First, there is a general tendency to move away from spatial home-experience towards temporal home-experience. Second, all home-experiences, conservative life forms included, are more or less successful attempts at coping with contingency; as a result, with the exception of some remote places, a mere spatial home experience is no longer possible. Third, a merely temporal home-experience is a limit; it requires a total abstraction from sensuality/emotionality, and this is how it triggers its own (seeming) opposite, the regression into the world of body health, biological fraternity, and mere corporeality. (Heller, 1995: 7)

⁷ "Die Westmedien hätten den Sozialismus besiegt" (De vestlige medier kunne have besejret socialismen), citat af Karl-Eduard von Schnitzler (Glaser 1999: 594, min oversættelse).

Således må Hermann og Clarissas drøm om at finde lykken i huset i Hunsrück forstås som anti-tesen til deres tidligere fuldstændig sted-løse tilværelse som professionelle kunstnere og ikke som en realistisk løsning på problemer i en globaliseret verden. Genopbygningen af Günderrode-Haus i *Heimat 3* er en søgen efter tryghed, der på mange måder minder om netop de forpligtende relationer, som de hver især har skyet i voksenlivet, og om de huse, som også serierne *Heimat* og *Die zweite Heimat* kredsedde om. I *Heimat* var det bedsteforældrenes hus, landsbyens smedje, hvor Hermann voksede op hos sin mor, der boede hos sine svigerforældre efter at hendes mand, Paul, var emigreret til Amerika.⁸ I *Die zweite Heimat* hed huset "Fuchsbau", en villa i bydelen Schwabing, hvor Hermann boede til leje og hvor klikeen mødtes. Fuchsbau blev revet ned, klikesammenholdet smuldrede, og vennerne blev spredt for alle vinde. Ruinerne af Günderrode-Haus, som skal restaureres, repræsenterer også deres opløste forhold og relationerne til deres børn, som hidtil ikke har været prioriteret højt. Således handler *Heimat 3*-filmenes senmoderne problematisering af *Heimat* i høj grad om, hvordan den nye konkrete hjemstavn kommer til at overskygge alt andet, i nogen grad for Clarissa, men især for Hermann. I modsætning til Clarissa fastholder Hermann serien igennem uden de store refleksioner, at den genfundne kærlighed mellem ham og Clarissa og trygheden i familiens skød vil kunne forløse hans længsler.

Hermann: [...] Når du synger mine lieder, som jeg har skrevet for din stemme, så føler jeg mig i sikkerhed.

Clarissa: Siden min sygdom ved jeg, at man aldrig er i sikkerhed. (Reitz, 2004: 539, min oversættelse)

Hermann: Familie. Lader nu til at være det stærkeste, når alt kommer til alt. (Reitz, 2004: 596, min oversættelse)

Samtidig peger filmens udsigelse på, at han tager fejl, og at han narrer sig selv. Agnes Heller argumenterer for, at "hjemme" ikke længere kan være fuldstændigt bundet til et geografisk sted; bl.a. de elektroniske og de digitale medier har forandret forholdet mellem centrum og periferi. I *Heimats* afsnit to udtalte landsbytossen Glasisch, at Schabbach ganske enkelt var "die Mitte der Welt", men dette absolutte centrum lader sig ikke genfinde.

Svetlana Boym beskriver nostalgien som en sammensat dobbelthed, som ikke kan ophæves - hvilket netop synes at være det, Hermann forsøger.

Nostalgia (from *nostos* - return home, and *algia* - longing) is a longing for a home that no longer exists or has ever existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two

⁸ I biologisk forstand var det ikke Hermanns bedsteforældre, idet han jo havde en anden far end sine to ældre brødre.



images – of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface. (Boym, 2001: Introduction, p. XIV)

Svetlana Boyms beskrivelse af nostalgi som en senmoderne tendens rammer på mange måder Hermanns adfærd. Hun påpeger, at bølger af nostalgi ofte følger efter revolutioner, ikke bare den franske og den russiske revolution, men også fløjlsrevolutionerne i Østeuropa og altså herunder DDRs opløsning (Boym, 2001: XVI). For Boym er nostalgien en følelse, som globaliseringen har trukket med sig over den moderne verden; det er en længsel, skriver Boym, der let forveksles med et konkret sted, f.eks. barndomshjemmet, men som ikke er det. Længslen retter sig snarere mod en anden tid, en drømmeagtig tilstand, der ikke kan realiseres (Boym, 2001: XVI). Således er der, ifølge Boym, to slags nostalgi: hhv "restorative" og "reflective nostalgia":

Two kinds of nostalgia are not absolute types, but rather tendencies, ways of giving shape and meaning to longing. Restorative nostalgia puts emphasis on *nostos* and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in *algia*, in longing and loss, the imperfect process of remembrance. The first category of nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgics characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the anti-modern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories. Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time. (Boym 2001: 41)

Og ligeledes forklarer Ulrich Beck nynationalisme og lokalpatriotisme som en paradoksal reaktion på globaliseringen:

Globalisering er en svært kompleks, modsigelsesfuld proces som afføder nye konflikter og former for afgrænsning: Eksempelvis skal tilsynecomsten af lokal nationalisme og fremhævelsen af lokal identitet definitivt forstås som konsekvenser af globaliseringen, som de ved første blik synes at stride mod. [...] Det egne er samtidig det *globale* liv. Nationalstatens hylster er blevet for stort og for lille. (Beck, 1997B: 115-16, min oversættelse)

Heimat 3 søger netop at gribe og forstå denne form for dobbelthed, idet *Heimat* på den ene side er en romantisk og nostalgisk drøm om det landlige liv i huset ved Rhinen og samtidig illustreres f.eks. af de t-shirts med trykket www.schabbach.de, som Moni og Tillmann bærer, da Gunnar møder dem i München. Hjemmesiden repræsenterer den digitale hjemstavn og eksisterer parallelt med landsbyen i sin analoge form. Hvor *Heimat* var en fejring af det lokale liv og derigennem bearbejdede tyskernes forhold til den nationale identitet, var *Die zweite Heimat* en skildring af individualismens tid. Som en radikal afvisning af det lokale søgte man at finde en tysk identitet på et nyt grundlag. I *Heimat 3* synes modsætningerne at mødes. Clarissa og Hermann,

der har hele verden som arbejdsplads, søger samtidig tilbage til det lokale liv. Hjemstavnen eksisterer stadig som sted og som kraft, men konteksten er ikke længere entydigt national. *Heimat 3* demonstrerer sammenhængen mellem globaliseringen og tendensen til øget fokus på familien og det lokale og rykker således analysen af "Heimat" væk fra det nationale, som ellers hidtil har været filmseriens omdrejningspunkt. Hvor man kan karakterisere *Heimat* som en århundredeskildring, en hjemstavnsfilm, der går i dialog med genren og herigennem med den tyske nations forhold til sig selv efter nazismen, er *Heimat 3* i højere grad en egentlig familiefortælling, idet spørgsmålet om familiens betydning bliver et tema i sig selv og ikke primært en allegori på det nationale. Det er logisk i forhold til *Heimat*-trilogiens overordnede struktur, at Hermann må konfrontere sig med hjemstavnen, for at serien kan få sin afslutning. *Heimat 3* fuldender dannelsesfortællingens hjemme-ude-hjemme, men dette "hjemme" må forstås i genforeningens og globaliseringens kontekst i årene omkring årtusindskiftet. Ikke mindst dette gør *Heimat 3* til en radikalt anden film end sine to forgængere. Problematikeringen af Tyskland som nation er trådt i baggrunden til fordel for globalisering, senmoderne medieformer og genforeningsproblematik.

Festen

I det sidste afsnit af *Heimat 3* har Gunnar foranstaltet en stor nytårsfest, så årtusindskiftet kan fejres i det hus, hvor historien startede. Han finansierer festen af de penge, han har tjent ved at sælge murstykker, men kan ikke selv deltage på grund af sin fængselsdom. Mange af filmens delhistorier afrundes ved nytårsfesten, hvor en vekslen mellem krydsklip og panoreringer mellem de mange gæster evaluerer de forbindelser, som filmene hidtil har etableret. Den tavse kvinde fra Berlin møder op til nytårsfesten – formentlig har Gunnar sendt hende en invitation fra fængslet. Men Gunnar kommer ikke selv til festen, og ingen af de andre deltagere kender hende og henvender sig heller ikke til hende. Hun forbliver en mystisk figur, der går stille rundt med en lille sølvfarvet æske i hænderne, hvis indhold ligeledes forbliver en gåde. Kort før midnat, hvor det synes klart, at Gunnar ikke kommer, holder Clarissa en tale, bl.a. med ordene:

Når jeg sådan ser jer alle sammen foran mig, så genoplever jeg årene, hvor vi har lært hinanden at kende. For mange af os, ikke kun vennerne fra østen, har det været år fyldt med håb og drømme. Men en skønne dag kunne vi mærke, at det ikke først og fremmest kom an på os selv om vi bliver lykkelige. Det kan jeg synges en sang om. Idet jeg nu ser jer i øjnene, fornemmer jeg, at vi har en chance. Der kommer altid endnu en dag, og lykken, måske har vi allerede for længst fundet den. (Reitz, 2004: 592, min oversættelse)

Derefter synger hun med stor intensitet en sang fra musicalen *Cabaret*, hvor den gennemgående strofe "Maybe this time..." understreger en opfattelse af tilværelsen som fuld af muligheder, men uden garantier, mens der krydsklippes mellem tilskuerne (fra Hartmut, der igen lever sammen med Mara, til Arnold videre til



hans sorte, amerikanske kone Gemma, til Dieter, der netop har offentliggjort sine transseksuelle tilbøjeligheder, og fra Udo til Jana, som han planlægger at forlade). Efter sangen panorerer kameraet ned bagerst i teltet til den tavse kvinde, der lægger sin hemmelighedsfulde æske fra sig og, som Askepot, forlader festen umiddelbart før midnat. Men det er ikke noget eventyr. Da klokkerne slår tolv, klippes til Gunnar, der sidder på sin køjeseng med nytårskortet fra Nadine over hovedet, et musikkort, der spiller hans kendingsmelodi *The Entertainer* igen og igen. Mens Clarissa holdt sin tale, fulgte kameraet Hermann, der gik op igennem teltet og satte sig tæt på scenekanten. Og efter sangen er afsluttet, følger vi Clarissa, der løber mod Hermann og omfavner ham. Således cementerer begivenheden, samtidig med den globale mangfoldighed og en erkendelse af risikosamfundets vilkår, også intimiteten mellem de to. Ligeledes understreges det, at det i Reitz' univers gennemgående er kvinderne, der er de stærkeste, og også i det senmoderne træder de kvindelige hovedpersoner frem som dem, der er bedst til at navigere i tilværelsen.

Næste generation

En anden kvindelig hovedperson, som får stor betydning for seriens kulturanalyse er Hermanns datter Lulu. Også hun genoptager kontakten med en del af sin familie som hun ikke har set meget til gennem sin barndom, og museumsbyggeriet, erkender hun, var mere end bare et arbejde,

Det var noget med familien. Noget jeg kunne være stolt af. Jeg tror aldrig, at jeg har været så involveret i et projekt som nu ved dette. (Reitz 2004: 567, min oversættelse)

Lulu viser, at spørgsmålet om *Heimat* ikke er blevet mindre kompliceret for den næste generation. Hendes ven, Lutz, som er far til Lukas, døde ved et biluheld. Den anden ven Roland er meget syg af AIDS. Hun har afslået et ægteskabstilbud fra en velhavende franskmænd, som hun egentlig var tiltrukket af, men alligevel ikke følte sig klar til at indgå i relation med. Hun repræsenterer en generation, som synes at tage senmodernitetens vilkår på sig. Beck siger, at individualiseringen medfører, at mennesker oplever et stadig større behov og følelse af ansvar for at skabe et "meningsfuldt liv" – og at det slår stærkest igennem blandt de yngste og mest veluddannede, hvor.....

... folk i stadig højere grad plages af personlig usikkerhed, selvransagelse og identitetsproblemer. De stadige spørgsmål: "Er jeg lykkelig?", "er jeg tilfreds?", "hvem er overhovedet det "jeg", som spørger?", fører til stadig nye modestrømninger, som udgør et marked for eksperter, industrier og religiøse bevægelser. Folk rejser jorden rundt i jagten på mening. De opløser årelange ægteskaber og indgår hele tiden i nye forhold. De lader sig omskole, faster, jogger og går fra den ene terapigruppe til den anden. Besat af målet om selvrealisering isolerer de sig for at undersøge, om deres rødder nu også virkelig er i orden. (Beck, 1997A: 157)

Og Lulu er netop stærkt søgende på alle livets fronter. Hun lever for alvor med tidens vilkår. Hun har sin søn, men ellers ingen faste holdepunkter.

Jeg begynder det nye årtusinde uden arbejde, uden planer, uden penge, uden beskyttelse. (Reitz, 2004: 598, min oversættelse)

Museumsdrømmen er i bogstaveligste forstand begravet. Og Lulu erkender, at hun ikke kan blive i Hunsrück hos familien, bare fordi det er familie; hun må ud i verden og skabe sin egen tilværelse. Men i filmenes allersidste scene indser hun, i hvor høj grad sønnen Lukas slægter sin morfar Hermann på. Om hun græder af rørelse eller i afmagt, da hun i filmenes sidste scene overværer Lukas, der tidligt på årtusindets første morgen sidder fuldstændig fordybet i at indstudere et lille Mozart-stykke på klaveret, er ikke til at sige.

Lulu fremstår som et udtrykfuldt billede på den generation af tyskere, der blev voksne i genforeningens årti. Hun personificerer den søgen, som er det kulturelle grundlag for filmens æstetik, og idet Reitz har valgt ikke at tildele Lulu indre monologer, slutter *Heimat 3* åbent.⁹ Rådvildheden og problemerne med at navigere i de mange muligheder er et kendetegn for alle unge i den vestlige verden, og det bliver ikke afklaret i hvilket omfang Lulus situation som tysker adskiller sig fra andre unges situation i den vestlige verden. Således bevarer fortællingen om den tyske familie Simon til det sidste spændingen mellem det lokale, det nationale og det globale, mellem familie og frisættelse fra samme.

I kraft af disse virkemidler kan filmene karakteriseres som "critical cultural memory" (Huyssen, 2003: 6) eller "reflective nostalgia" (Boym, 2001: 41). Kulturforskeren Andreas Huyssen argumenterer for, at behovet for fortællinger er større end nogen sinde; ikke fortællinger, der legitimerer nation og familie – men fortællinger der genforhandler "the clash between globalizing forces and new productions and practices of local cultures" (Huyssen 2003: 4) Det er netop hvad der sker i *Heimat 3*. Filmene rummer refleksioner i forhold til hvad historie, hjemstavn, familie osv. betyder for mennesket i en verden, hvor faste grænser og forskelle som køn, alder, generationer og nationalitet konstant er i bevægelse.

Karen Hvidtfeldt Madsen er lektor på Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet.

Litteratur og henvisninger

Beck, U. (1997A): *Risikosamfundet – på vej mod en ny modernitet*. København: Hans Reitzels forlag.

⁹ Udsigelsen/narratologien i *Heimat 3* er mere enkel end i *Die zweite Heimat*. Der er ikke de samme lag af fortællerstemmer, bl.a. fordi det jo ikke er en erindring som *Die zweite Heimat* var. I *Heimat 3* har det givetvis været nødvendigt både af økonomiske hensyn og af hensyn til samtidsskildringen at øge fortælletempoet i forhold til de tidligere *Heimat*-produktioner. Og *Heimat 3* er stadig meget langsom i forhold til den typiske spillefilm.



Beck, U. (1997B): *Risiko og Frihet*. Bergen: Fagbokforlaget.

Boym, S. (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Glaser, H. (1999): *Deutsche Kultur 1945-2000*. Berlin: Ullstein.

Heller, A. (1995): „Where are We at Home“. *Thesis Eleven*, 41. Massachusetts Institute of Technology: 1-18.

Huyssen, A. (2003): *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press.

Larsen, K. H. (1995): "DIE ZWEITE HEIMAT – portræt af en generation på flugt fra sig selv". *Kritik* 117. København. Gyldendal: 44-55.

Madsen, K. H. (2001): "Fortællinger og fortrængninger. *Heimat* som erindring". *Kultur og Klasse* 91. København: Medusa: 65-80.

Mitscherlich, A. und M. (1977): *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper.

Reitz, E. (2004): *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende*. München: Knaus.

Film 1 - *Das glücklichste Volk der Welt* (1989) 106 min.

Film 2 - *Die Weltmeister* (1990) 100 min.

Film 3 - *Die Russen kommen* (1992 – 1993) 124 min.

Film 4 - *Allen geht's gut* (1995) 132 min.

Film 5 - *Die Erben* (1997) 103min.

Film 6 - *Abschied von Schabbach* (1999 – 2000) 105 min.

<http://www.heimat3.de/>

<http://www.heimat123.de/>