Universität Osnabrück
Fachbereich 7
Sprach- und Literaturwissenschaft

D I S S E R T A T I O N

zur Erlangung
des Grades des Doktors der Philosophie
im Fach Literaturwissenschaft

„Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film:

Die *Heimat*-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen“

von
Michael Kaiser

Januar 2001

Inhalt:

1.	**Einleitung**	6
2.	**Geschichtsumsetzung im Film**	7
2.1.	Einordnung dokumentarischer Film - fiktionaler Film hinsichtlich seiner Geschichtsvermittlung	9
2.2.	„Oral History“	12
3.	**Blick zurück: Geschichtsvermittlung und -aufarbeitung in der internationalen Filmgeschichte**	13
3.1.	Umgang mit Geschichte im Propagandafilm des Dritten Reiches	20
3.2.	Neubeginn `45 / Vergangenheitsbewältigung der NS-Zeit	29
4.	**Wegbereiter neuer filmischer Formen**	34
4.1.	„Direct Cinema“ und „Cinéma Vérité“ - neue, vom Fernsehen geprägte, dokumentarische Formen	35
4.2.	„Nouvelle vague“ - revolutionäre Erneuerung der Filmsprache durch das Prinzip der „Philosophie der Diskontinuität“	39
5.	**Der Neue Deutsche Film**	44
5.1.	Vom Niedergang der deutschen „Altfilmbranche“ zum zögerlichen Neubeginn	45
5.2.	Neubeginn in Deutschland mit dem „Oberhausener Manifest“	46
5.2.1.	Gründung des „Kuratoriums Junger deutscher Film“	51
5.2.2.	Die „Arbeitsgemeinschaft Junger Deutscher Spielfilmproduzenten“	52
5.2.3.	Neue Generationen von Autorenfilmern	54
5.3.	Literaturverfilmung oder Autorenfilm (Gemeinsamkeiten gegenläufiger Produktionskonzepte)	57
5.4.	Gründung des „Filmverlags der Autoren“ / der Produzent Bernd Eichinger - der „Neue Deutsche Film“ gelangt zu Weltruhm	63
5.5.	Das Für und Wider der staatlichen Filmförderung in Deutschland	64
6.	**Zusammenarbeit mit dem Medium Fernsehen - zwangsläufige Voraussetzung für den Erfolg des „Neuen Deutschen Films“?**	66
6.1.	Vom „Fernsehspiel“ zum „Fernsehfilm“	66
6.2.	Die „Hamburger Schule“	70
6.3.	Das „Film-Fernseh-Rahmenabkommen“: neue Produktionsbedingungen sowohl für den Film als auch für das Fernsehen	75

6.4.	Vorläufer und Wegbereiter des epischen Films	77
6.5.	Großspielfilmprojekte im deutschen Fernsehen / der filmische Roman - Fernsehepik wird zur eigenständigen filmischen Erzählform	78
7.	**Edgar Reitz**	86
7.1.	Sein Weg zum Film	88
7.2.	Frühe Dokumentar-, Industrie- und Werbefilme	89
7.3.	Film-Experimente - „Avantgardewerke“	91
7.4.	Zusammenarbeit mit Alexander Kluge / „Alltagsprotokolle“	93
7.5.	Lang-Spielfilme von *Mahlzeiten* bis *Der Schneider von Ulm*	96
7.6.	Filmpolitik und Medienerziehung	104
7.7.	Der Kameramann Edgar Reitz / cinéastische Beweggründe	106
7.8.	*Die Reise nach Wien* / erste Bearbeitung des Themas „Nationalsozialismus in der Provinz“	109
7.9.	Annäherung an die Hunsrücker Bevölkerung mit dem Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*	113
8.	**Der „Heimatfilm“ - ein eigenständiges deutsches Genre**	118
9.	***Heimat* / *Die Zweite Heimat***	130
9.1.	Idee	132
9.1.1.	Drehbuch	134
9.1.2.	Dreharbeiten	137
9.2.	Filmanalyse *Heimat* / *Die Zweite Heimat*	140
9.2.1.	Inhalt	140
9.2.2.	Drehorte und Schauplätze	142
9.2.3.	Ausstattung / Kostüme	154
9.2.4.	Charaktere	168
9.2.5.	Technische Filmanalyse	179
9.2.5.1.	Optisches Konzept	179
9.2.5.2.	Trick	195
9.2.5.3.	Schnitt	201
9.2.5.4.	Schrifttitel	203
9.2.5.5.	Ton	204
9.2.5.6.	Musik	205
9.2.6.	Struktureller Aufbau der Reihen	224
9.2.6.1.	Das Plot	224
9.2.6.2.	Die „lange Form“	228
9.2.6.3.	Erzählperspektive	233
9.2.6.4.	Traum- und Phantasiesequenzen	235
9.3.	Mundart und Dialekt	246
9.4.	Komik und dörfliche „Oral-History“	254
9.5.	Die Episode des „Hermännchen“ und *Die Zweite Heimat*	266

9.6.	Symbolik	272
9.7.	Autobiographisches	275
9.8.	Geschichtsrelevante Themen und ihre filmische Umsetzung	278
9.8.1.	„Die Moderne hält Einzug“	278
9.8.2.	Darstellung der Medien und ihrer Geschichte	287
9.8.3.	„Film im Film“	300
9.8.4.	Vermittlung historischer Daten	327
9.8.5.	Vergangenheitsbewältigung	338
9.9.	Wiederkehrende Ereignisse	352
9.10.	Rezeption im In- und Ausland	354
9.10.1.	Fernsehauswertung	356
9.10.2.	Kinoauswertung	358
9.10.3.	*Heimat* in der deutschen und internationalen Kritik	359
9.10.4.	Publikumsreaktionen	365
10.	***Heimat* in der internationalen Filmgeschichte**	368
10.1.	Der Fernsehaspekt der *Heimat*-Reihen	369
10.2.	Neuorientierung vor dem Hintergrund der sich verändernden Fernsehlandschaft / Konfrontation von „Kommerz“ und „künstlerischer Freiheit“	371
11.	**Ausblick auf zukünftige Formen**	375
11.1.	Ist Fernsehepik im gegenwärtigen Fernsehen möglich?	375
11.2.	Entwicklung neuer Medien durch die Technik der Digitalisierung	376
11.3.	Weiterführung der „*Heimat*-Thematik“	387
11.4.	Ausblick in die Zukunft - Möglichkeiten und Hindernisse von Kooperationen zwischen den neuen digitalen Medien	392
12.	**Schlußwort**	396

„Wenn man die Dinge angeht mit dem Anspruch
zu wissen, was man tut, dann beherrscht man sie
und dann ist das Künstlerische schwach.
...
Das Wesentliche an der Kunst ist, daß Leben entsteht in den Bildern
- von innen heraus in dieser unlebendigen Bilderwelt...
- in der Welt des Scheins entsteht Eigenleben
- unsterbliches Eigenleben“

Edgar Reitz[1]

[1] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht *Die Zweite Heimat*. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.

1. Einleitung

Das Filmwerk *Heimat* von Edgar Reitz wurde in den Jahren 1984/85 der Öffentlichkeit vorgestellt und wird im allgemeinen von der Kritik als eine der letzten Produktionen des „Neuen Deutschen Films“ eingestuft. Inwieweit eine Einteilung in derartige Kategorien sinnvoll ist, soll hier nicht zur Diskussion gestellt werden. Vielmehr geht es in dieser Arbeit darum, die ästhetischen Besonderheiten der Filmreihe herauszuarbeiten und daraus Rückschlüsse auf die Möglichkeiten zu ziehen, die das deutsche Fernsehen in der intensivsten Phase seiner Zusammenarbeit mit dem Filmmedium einzelnen Regisseuren zur Entwicklung eines eigenen künstlerischen Stils gewährte.
Das Interessante an dem Filmwerk *Heimat* von Edgar Reitz ist, daß es sich dabei sowohl um ein Stück Kinogeschichte als auch um einen wesentlichen Beitrag zur deutschen Fernsehgeschichte handelt. Immerhin kam der Anstoß zu der Idee, die deutsche Geschichte „selbst in die Hand zu nehmen“ und die Zeitepoche der nationalsozialistischen Herrschaft von einem „unmoralischen“ internen Standpunkt heraus zu beobachten, vom deutschen Fernsehen - von der Fernsehspielabteilung des Westdeutschen Rundfunks. Für den Filmemacher Edgar Reitz, der genau zu jenem Zeitpunkt mit dem traditionellen, geförderten deutschen Gremien-Kinofilm gebrochen hatte, war dieser Wunsch nach einer ungewohnten Geschichtsaufarbeitung der Rettungsanker, der es ihm ermöglichte, neue filmische Formen zu erproben.
In *Heimat* subsumieren sich sowohl die Einflüsse und die neuen Formen, die der „Neue Deutsche Film“ aus seiner Loslösung von der, noch vom NS-Regime gezeichneten deutschen „Altfilmbranche“ hervorgebracht hatte wie auch jene, die sich durch die Kooperation des elektronischen Fernsehmediums mit der Filmwirtschaft entwickelt hatten.
Vom Zusammenfließen beider Medien profitierten denn auch beide Seiten. Der Film fand endlich zu einer angemessenen Umgangsform mit langen Stoffen und das Fernsehen zu einer künstlerischen Eigenständigkeit, die ihm eine distanzierte Reflexion der deutschen Geschichte ermöglichte.
Nur im Zusammenspiel beider wurden die weltweiten Erfolge des „Neuen Deutschen Films“ möglich. *Heimat* entstand auf dem Höhepunkt der Zusammenarbeit der beiden Medien, zu einem Zeitpunkt, als noch relativ frei und ohne Quotendruck gearbeitet werden konnte, was selbstverständlich seine Auswirkungen in der filmischen Qualität fand. *Heimat* beschreibt aus heutiger Sicht auch indirekt eine Epoche der Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Diese öffentlich-rechtlichen Produktionsbedingungen vor dem Aufkommen der privaten Konkurrenz sollen mit dem zweiten Reitzschen Filmwerk *Die Zweite Heimat* gegenübergestellt werden, das genau in der härtesten Auseinandersetzungsphase um die Einschaltquoten im Jahr 1993 über die bundesdeutschen Bildschirme flackerte und sich plötzlich einem Konkurrenzkampf ausgesetzt sah, vor dem jegliche künstlerische Äußerung zum Scheitern verurteilt schien.

2. Geschichtsumsetzung im Film

Neben Filmen, die die Wirklichkeit festhielten, und reinen Illusionsfilmen boten bereits seit der Frühphase des Kinos auch historische Stoffe Vorlagen für Filme mit Spielhandlung. So produzierten beispielsweise die Gebrüder Lumière bereits im Jahre 1897 einen Film unter dem Titel *L`Assassinat du Duc de Guise / Die Ermordung des Herzogs von Guise*, in dem in einer Szene das historische Ereignis der Ermordung des Herzogs von Guise am 25.12.1588 nachgezeichnet wurde.[2]

Georges Méliès hingegen bemühte sich in einigen wenigen seiner Filme, tagesaktuelle Ereignisse auf die Leinwand zu bringen. 1899 entstand so bereits der Film *L`Affaire Dreyfus / Der Prozeß Dreyfus* und 1902 *Le Couronnement du roi Edouard VII. / Die Krönung Eduard VII.*

Zwar bildeten diese „inszenierten Dokumentationen“[3] bedeutsamer Tagesereignisse nur einen kleinen Teil der sonst eher vom Theater oder von Märchen geprägten Filmproduktion von Georges Méliès; sie sind aus heutiger Sicht jedoch ein wesentlicher Schritt in Richtung einer Historie- bzw. hier noch Tagesaktualität-verarbeitenden Filmproduktion. Die Filme selbst sind in der, für Méliès typischen Machart, aus einer starren, bühnenhaften Kameraperspektive aufgenommen. Die Kulissen sind gemalt und die handelnden Personen agieren mit überzeichneter Gestik. Unter den größtenteils komischen oder grotesken Filmen von Georges Méliès sind die beiden oben genannten Titel, die ernstzunehmende Geschehnisse wiedergeben, Ausnahmen.

Le couronnement du roi Edouard VII. / Die Krönung Eduard VII. stellt in der gemalten Kulisse einer Kathedrale die Krönung Eduards VII. von England in allen Details nach, der im Jahr 1901 in der Londoner Westminster-Abtei zum König von England gekrönt worden war. Die Zuschauer auf den Rängen im Hintergrund und auf der rechten Bildseite verfolgen die Krönungszeremonie: Dem Thronfolger wird zu Beginn der Königsmantel umgelegt und er setzt sich in die vorderste Stuhlreihe. Der Priester reicht ihm die heilige Kommunion und segnet die Umstehenden. Schließlich wird dem Priester die Krone gereicht, die er mit demonstrativer Gestik vor den Umstehenden und den Zuschauern auf

---

[2] 11 Jahre später (1908) wurde dasselbe Thema von der Firma „Film d`Art“ erneut verfilmt. In dieser Version versuchte die gerade neu gegründete Gesellschaft „Film d`Art“, den, bis dahin vom Jahrmarktskino geprägten Film, zu einem künstlerischen Schauspiel, das sich an Theaterkonventionen orientierte, umzuwandeln. Neu bei dieser filmischen Inszenierung von Literatur- oder Theaterstücken war, daß für die Filme erstmals eigene Szenarien geschrieben wurden, die Rollen mit Theaterschauspielern besetzt wurden und auch formal die komplizierteren inhaltlichen Zusammenhänge mit Zwischentiteln erläutert wurden. Man versuchte, auch die Zuschauerrezeption durch Einbeziehen gebildeterer Schichten umzuwandeln. Der Kunstfilm sollte etwa über Presseberichterstatter, die von einer eleganten Premiere berichteten, aufgewertet werden. (Jerzy Toeplitz in: Geschichte des Films. Band 1. Berlin: Henschel Verlag 1992. S. 50 ff.) Trotz des kommerziellen Mißerfolges bleibt jedoch festzuhalten, daß die „Film d`Art“ dem späteren Kino eine neue Ausrichtung gab, indem sie den Film von der profanen Jahrmarktsbelustigung loslöste und auch die Möglichkeit nutzte, anspruchsvollere und kompliziertere Themen umzusetzen.

[3] In Abgrenzung zum Begriff des „Dokumentarfilms“ soll an dieser Stelle die Form der „Dokumentation“ als ein Tagesaktualität verarbeitendes Genre definiert werden. Obwohl zu Zeiten Méliès` eine solche Begriffsabgrenzung noch gar nicht existierte, nutze ich sie dennoch, um die Besonderheit dieser Produktion hervorzuheben.

den Rängen in die Höhe hält und schließlich dem König aufs Haupt setzt. Dieser erhebt sich danach, steigt einige Stufen empor und läßt sich schließlich auf seinem Thron nieder, um den sich der Hofstaat versammelt.
Diese recht einfache Szenerie, die in einer einzigen durchgehenden, zentralen Kameraeinstellung abgefilmt wurde, soll unter Mithilfe des Zeremonienmeisters, der auch für die reale Krönung zuständig war, nur wenige Tage später in Paris exakt und in allen Details für den Film inszeniert worden sein.[4]
Das Interessante an diesem Beispiel für die Geschichtsumsetzung im Kino ist, daß zu diesem frühen Zeitpunkt bereits ein historisches Ereignis nachträglich „inszeniert“ wurde - wenngleich der zeitliche Abstand so gering war, daß der Film von vielen Zuschauern für die „reale“ Aufzeichnung der Krönung gehalten wurde.

Im wirklichen Sinn Historie bearbeitete Filme entwickelten sich erst nach der Neuausrichtung des Kinos auf andere Zuschauergruppen. Durch den „Film d`art“ sollten neue, gebildetere Zuschauergruppen angesprochen werden.[5]
In Italien entstand seit etwa 1910 das Genre der Monumentalfilme, die historische Themen, wie etwa den Untergang Pompejis, die Punischen Kriege oder historische Literaturadaptionen wie *Quo vadis* behandelten. Ihre Länge ging erstmals über Einakter hinaus. Der historische Film erreichte in Italien seinen Höhepunkt in den Jahren 1911/12, zeitgleich zur Rüstung des, in jener Zeit imperialistisch ausgerichteten, Italiens für einen Krieg gegen die Türkei.[6]
Inspiriert durch diesen Trend aus Italien versuchte auch die, an der Westküste der USA in Hollywood neu angesiedelte, Filmproduktion die „Lange Form“[7] auszubauen. Neben den nach wie vor produzierten Einaktern entstanden hier

---

[4] Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Teil 1. Berlin: Henschel Verlag 1992. S. 25.
[5] vgl. Fußnote „2“, Seite 6.
[6] Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Teil 1. Berlin: Henschel Verlag 1992, S.62.
[7] Mit der Begriffsbezeichnung „Lange Form“ meine ich episch angelegte Filmproduktionen, die in der Frühphase des Kinos die gewöhnliche Länge der Einakter - Filmstreifen mit einer maximalen Länge von circa 18 Minuten - überschritt und geschichtliche Entwicklungen detailgetreuer über längere Zeiträume nachzeichnen konnte.
Im weiteren Verlauf der Arbeit verwende ich die Bezeichnung der „Langen Form“ denn auch ebenfalls unter epischen Gesichtspunkten. Da sich die Produktion von Einaktern nur auf die Stummfilmzeit beschränkte, und sich seither eine Länge von 90 bis 100 Minuten als Standardlänge für einen abendfüllenden Spielfilm durchgesetzt hat, verstehe ich unter der „Langen Form“ Filmwerke, die bewußt mit den, von der Filmindustrie konfektionierten, Zeitrahmen brechen und sich die Zeit nehmen, die zur ausführlichen Umsetzung einer ganzen Zeitepoche notwendig sind. Der Konflikt zwischen der kommerzorientierten Filmindustrie und dem Gestaltungswillen einzelner Filmregisseure besteht bereits seit der Stummfilmzeit. So fertigten beispielsweise Erich von Stroheim von seinem *Greed* oder Fritz Lang von *Metropolis* eigenmächtig Langversionen mit einer Spielzeit von mehreren Stunden an, die dann jedoch von den jeweiligen Kinoverleihern auf ein „zuschauerverträgliches“ Format gekürzt wurden. Nur die Kurzfassungen wurden veröffentlicht. Die Filme in ihrer ursprünglichen „Langen Form“ sind heute nicht mehr erhalten.
Erst moderner ausgerichteten Regisseuren wie Bernardo Bertolucci mit *Novecanto* gelang es mit der Herstellung mehrerer Teile, ihre epischen Langfilmversionen ungekürzt in die Kinos zu bringen.
Eine wirkliche Chance für die „Lange Form“ entstand aber erst durch die Zusammenarbeit von Filmwirtschaft und Fernsehen. Erst Regisseure wie beispielsweise Ingmar Bergman mit *Szenen einer Ehe*, Rainer Werner Fassbinder mit *Berlin Alexanderplatz*, Wolfgang Petersen mit *Das Boot* oder Edgar Reitz mit seinen *Heimat*-Reihen konnten mit Unterstützung des Fernsehens ihre epischen Filmvisionen in voller Länge Wirklichkeit werden lassen.

erstmals Langfilme mit historischen Themen. Vorreiter dieser Entwicklung war David Wark Griffith, der mit *The birth of a nation* dem Kintopp publikumswirksamere Themenbereiche eröffnete.

Rainer Rother faßt im Vorwort seines Buches „Bilder schreiben Geschichte - Der Historiker im Kino“ den selbstgegebenen Anspruch von Historienfilmen in der Absicht zusammen, er wolle dem Publikum etwas vor Augen stellen, was nicht mehr ist. *„(...) Sei es die Antike, das Mittelalter, der Sezessionskrieg, die russische Revolution - die Folge der Bilder zeigt, was war; die Menschen der untergegangenen Zivilisationen treten auf, in der Kleidung ihrer Zeit, in Räumen und auf Plätzen wie aus der Epoche herbeigeweht."*[8] Mit einer Äußerung von Siegfried Kracauer zu Fred Niblos *Ben Hur* (1926) stellt er jedoch den Wirklichkeitsgehalt der Historienverfilmung dem angestrebten kommerziellen Aufwand gegenüber: *„Gerade noch durch den Aufwand mochte es gelingen, die Handlung für den Film zu retten. Eine geringere Quantität der Mittel, und man hätte eine der üblichen historischen Verfilmungen erhalten, die irgendein gleichgültiges Einzelschicksal in veralteten Trachten aufrollten. Durch den Zahlenrekord ist immerhin eine Prunkoper entstanden, die der Schaulust Genüge tut."*[9] So macht er auf ein Hauptproblem von Historienfilmen aufmerksam: den Widerspruch zwischen Authentizität und einer publikumswirksamen dramaturgischen Umsetzung des zu verarbeitenden Stoffes.
Schnell wurde die Historie mit dem filmpopulären Mittel des Melodramas verknüpft. Im Filmmedium ist die Geschichtsvermittlung immer eng mit dem Kommerz verbunden. Nur Stoffe, die sich auch publikumswirksam, Emotionen bewegend, vermitteln lassen, erhalten von der marktwirtschaftlich rechnenden Filmindustrie eine Finanzierung. Der Aufwand einer kostenintensiven Produktion läßt sich im Filmmedium nur über den finanziellen Gewinn rechtfertigen (sofern damit keine propagandistischen Zielsetzungen verbunden sind)!

2.1. Einordnung: dokumentarischer Film - fiktionaler Film hinsichtlich seiner Geschichtsvermittlung

Rainer Rother legt in seiner Abhandlung „Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino“ dar, daß Geschichte im Spielfilm in zweierlei Ebenen vermittelt werden kann: *„Der Historiker, der sich mit Film beschäftigt und sich dabei nicht auf die Dokumentationen und Wochenschauen beschränkt, findet zwei zunächst gänzlich verschieden scheinende Gegenstände vor, die Historienfilme, welche in ihrer Fiktion auch das Bild einer vergangenen Epoche geben - und die Filme, die über ihre Zeit Auskunft geben können, unabhängig davon, ob sie zeitgenössische Themen behandeln oder solche mit historischem Sujet. Der Unterschied besteht zwischen den Filmen, die als Ge-*

[8] Rother, Rainer: Vorwort - der Historiker im Kino. in: Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Hrsg. v. Rainer Rother. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991. S. 7.
[9] Kracauer, Siegfried. in: Kino. Frankfurt a.M. 1974. S. 164.

schichtsdarstellungen aufgefaßt und solchen, die als Zeugnisse verstanden werden. Eine Trennung, die nicht strikt gilt; die Zeugnisse können zugleich Historienfilme sein. [...] Weil es sich um Fiktionen handelt, noch dazu um filmische, ist das Interesse an diesen Filmen für Historiker nicht selbstverständlich. [...] Was ist aus den Durchschnittsproduktionen (und was aus den Ausnahmen) zu entnehmen über ihre Zeit? Weil es sich bei den Filmen mitunter aber auch um Fiktion handelt, die historische Vorgänge schildert, finden sie angesichts der Reflexionen auf die Form der historiographischen Darstellung eine Beachtung, die auf die Historiographie zurückzuwirken vermag.[10]

Der Dokumentarfilm hingegen bedient sich anderer Mittel, die Vergangenheit zu „rekonstruieren". Rainer Rother stellt im selben Artikel dar, daß der Dokumentarist Zeugen befragen könne, Orte des Geschehens wiederaufsuchen und zeigen könne, was von ihnen noch vorhanden sei. Der Dokumentarfilm könne aber eines so wenig wie der Spielfilm: Vergangenes präsentieren. Allenfalls könne er Aufnahmen aus der Vergangenheit zitieren. *„Im Bereich des Films, der über so viele Mittel verfügt, Evidenz herzustellen, der auch Vergangenes sinnfällig zu machen scheint, der uns die Geschichte ´vors Auge stellen und unsere Phantasie damit unterhalten´ kann, werden das Mißtrauen gegen die Möglichkeiten der Rekonstruktion und gegen die Glaubwürdigkeit der überlieferten Bilder immer die besseren Geschichtsfilme zeitigen. Die anderen häufigeren Beispiele aber werden den Historikern Material werden, aus dem sie die kurrenten Geschichtsvorstellungen zu rekonstruieren vermögen."*[11]

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß geschichtliche Vorgänge im Film in vier unterschiedlichen Formen verarbeitet werden können:

1. dokumentarische Aufnahmen tagesaktueller Geschehnisse, welche erst mit entsprechendem zeitlichen Abstand eine dann vergangene Zeit dokumentieren

2. dokumentarische Aufnahmen von Zeitzeugenberichten, die eine vergangene Epoche, die sie selbst noch miterlebt haben, aus ihrer persönlichen Sicht und nach eigenen subjektiven Erlebnissen schildern (Oral-History)

3. Wiederauflebenlassen vergangener Epochen durch Inszenierung im Spielfilm (historischer Spielfilm)

4. inszenierte Spielfilmaufnahmen, welche zur Zeit ihrer Produktion in der Gegenwart spielen und erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand diese, dann vergangene, Zeitepoche dokumentieren - obwohl sie zur

[10] Rother, Rainer: Vorwort - der Historiker im Kino. in: Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Hrsg. v. Rainer Rother. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991. S. 11f.
[11] ebd. S.13f.

Zeit der Entstehung auch „nur“ inszeniert waren

Film dokumentiert durch die Tatsache, daß er Vergangenes zumindest in medialer Form wieder „lebendig“ machen kann, in all seinen Genres und Gestaltungsformen Geschichte. Egal, in welcher der vier aufgelisteten Formen er in Erscheinung tritt, sie alle bieten über die filmische Aufzeichnung zukünftigen Generationen und deren Geschichtsforschern ein reichhaltiges Feld, über die Lebenssituationen der Bevölkerung, über große politische Geschehnisse oder auch über kleine, rein private Begebenheit Rückschlüsse zu ziehen.
Dabei gilt es allerdings, immer die Bereiche zu berücksichtigen, in denen der Film als Propagandamittel eingesetzt wurde oder wird. Der Film ist bereits seit seinen Ursprüngen ein Medium, das große Publikumsmassen in seinen Bann zu ziehen und dessen Emotionen fremdgesteuert zu lenken vermag. Deshalb steht der Film schon seit frühesten Tagen im Blickfeld politischer Machthaber, die ihn als Machtinstrument zu nutzen suchen. Egal, ob Lenin, Stalin oder Goebbels und Hitler, sie alle versuchten als allererstes die Macht über die Filmproduktion in ihre Hände zu bekommen, da sie sich bewußt waren, daß die Volksmassen nur über dieses Massenmedium zu beeinflussen und zu steuern waren. Jedes dieser autoritären Regime prägte sämtliche Filme, die unter seinem Machteinfluß entstanden, auch politisch, etwa dadurch, daß nur bestimmte, dem Regime gelegene Personen in die Lage versetzt wurden, in der Filmproduktion tätig zu werden (beispielswiese über die Funktion des Kammernsystems im Dritten Reich).
Dieser Tatsache muß sich jeder, der Film als geschichtliche Quelle hinzuzieht, bewußt sein. Film kann also niemals als direkter Beleg genutzt werden, sondern bleibt „nur“ immer Spiegelbild seiner Zeit.
Die Tatsache, daß hinter jeder Filmproduktion, auch der nicht propagandistisch genutzten, immer zielgerichtete Interessen stehen, ermahnt die Geschichtswissenschaft zur Vorsicht, selbst dann, wenn diese Interessen nur kommerzieller Natur sind.

Auch zukünftig wird sich an dem Grundproblem der Massenattraktivität von Medien und der damit einhergehenden Beeinflussungsmöglichkeit nichts ändern. Im Gegenteil, gerade durch den Einsatz digitaler Techniken, ob nun im Fernsehen oder im Kino, steigt die Gefahr der Wirklichkeitsverfälschung. Mit den bisherigen Filmtechniken verhielt es sich noch so, daß mit einem photographischen Bild die Vorstellung verbunden war, daß sich das Abgebildete so zeigt, wie es auch tatsächlich aussieht. Dieser Realitätscharakter des Bildes war nur mit großem Aufwand, etwa durch eine penible Photomontage, zu verfälschen.
Doch mit der Digitalisierung und der immensen Vereinfachung, jederzeit und ohne großen Aufwand in ein photographisches oder filmisches Bild eingreifen und es verfälschen zu können, sinkt auch die Hemmschwelle, es tatsächlich zu tun. Für die Zuschauerrezeption bedeutet dies, daß die Glaubwürdigkeit gegenüber den Bildern verloren gehen wird und zukünftig ein Bild immer die

Möglichkeit impliziert, eine Fälschung zu sein. Die technische Möglichkeit zur Verfälschung der Bilder wird somit auch kulturelle Veränderungen nach sich ziehen.

2.2. „Oral History“

Der von der Geschichtswissenschaft geprägte Begriff der „Oral History“ läßt sich auch auf den Bereich des dokumentarischen Films übertragen und zur Anwendung bringen.
Dazu bietet das Filmmedium eine einfache, aber wesentliche Voraussetzung. Durch die Möglichkeit, Bild und Ton zu speichern, können mündliche Überlieferungen und Zeugnisse von Zeitzeugen aufgezeichnet und über das jeweilige Medium für die Nachwelt bewahrt werden.
So bestand die Grundidee für Eberhard Fechners Dokumentarfilm *Der Prozeß* (1976-84) darin, Aussagen von Beteiligten am Holocaust, sowohl Tätern als auch Opfern, auf Film aufzuzeichnen und in originärer Form - unkommentiert - langfristig festzuhalten. Da der Film jedoch auch erst dreißig Jahre nach dem Ereignis hergestellt wurde, entstand auch hier das Problem, daß die Beteiligten ihre subjektiven Erinnerungen darlegten, die sich im Lauf der Jahre bereits verändert hatten. Durch den abwechselnden Zusammenschnitt der Aussagen von Tätern und Opfern wurde dem Zuschauer, wie den Geschworenen in einem juristischen Prozeß, die Möglichkeit eingeräumt, das für und wider anzuhören, es gegeneinander abzuwägen und sich aus den medial überlieferten Zeugnissen ein eigenes Urteil bilden zu können.
Neu an dieser Art filmischen Gestaltens war, daß dem Zuschauer nicht die vorgefertigte Meinung eines Autoren, Journalisten oder Filmregisseurs aufgezwungen wurde, sondern er sich relativ unabhängig, wie ein Geschworener in einem Prozeß, ein eigenes Bild von dem Gehörten machen konnte.
Problem einer solchen Produktion ist selbstverständlich die Frage der Gestaltung. Welche Sequenzen und Äußerungen werden aufgezeichnet, welche Sequenzen tauchen überhaupt im geschnittenen Film auf, und in welcher Form werden Aussagen gegeneinandergestellt. In diesen Bereichen bestehen für den Filmemacher selbstverständlich zahlreiche Möglichkeiten der Einflußnahme und Manipulation, so daß dem Zuschauer keinesfalls ein unabhängiges oder gar „objektives“ Bild vermittelt werden kann.
Ein Dokumentarfilm wie *Der Prozeß* stellt lediglich einen Versuch dar, den Zuschauer, so weit es die Möglichkeiten des Mediums zulassen, in die Lage zu versetzen, sich den Tatsachen anzunähern. Das historische Geschehen des Holocaust läßt sich aber keinesfalls als „objektive Wahrheit“ präsentieren.

Ähnliche Vorwürfe tauchen auch gegenüber dem Holocaust-Dokumentationsprojekt von Steven Spielberg auf, bei dem versucht werden soll, möglichst viele noch lebende Zeitzeugen des Holocaust aufzuspüren und ihnen über die neuen digitalen Medien eine Plattform zu bieten, ihre persönliche Geschichte zu vermitteln und für die Nachwelt zu bewahren. Da die Interviews jedoch

sehr emotionale Erlebnisse zum Thema haben, taucht hier insbesondere der Vorwurf auf, die Menschen mit ihren Emotionen bloßzustellen.

„Oral-History“, ob nun filmisch aufgezeichnet oder bloß mündlich überliefert, bedeutet immer vollkommene Subjektivierung, andauernde Ungewißheit des Rezipienten, ob die Erzählenden, ob nun bewußt oder unbewußt, nicht doch die einstige Realität verfälschen.

3. Blick zurück: Geschichtsvermittlung und -aufarbeitung in der internationalen Filmgeschichte

Im Gegensatz zur amerikanischen Filmproduktion wurden zu Beginn der 10er Jahre in Europa, insbesondere in Italien, aufwendigere Filme produziert, die nun nicht mehr nur aus einem einzelnen Akt bestanden, sondern in mehreren Akten historische Themen aus der römischen Geschichte aufgriffen. Beispiele hierfür sind etwa *Die letzten Tage von Pompeji / Gli ultimi giorni di Pompei* (Italien, 1908) von Luigi Maggi, *Quo vadis* (Italien, 1912) von Enrico Guazzoni und insbesondere *Cabiria* (Italien, 1914) von Giovanni Pastrone. Pastrones *Cabiria*[12] tritt insofern aus der übrigen italienischen Filmproduktion hervor, da in diesem Film zum ersten Mal mit außergewöhnlichem Aufwand und ebensolchen technischen Mitteln ein Geschehen aus der römischen Geschichte inszeniert wurde. Hervorzuheben an diesem Film sind insbesondere die monumentalen, erstmals dreidimensionalen, Außenkulissen. Als Produktionsland war Italien sicherlich auch wegen seiner mediterranen Lage für diese aufwendigen, in geschlossenen Räumen gar nicht zu verwirklichenden, Außenaufnahmen bestens geeignet. Die Kulisse des Molochs hat mindestens die achtfache Höhe der Menschenmassen, die über Treppenstufen in ihn hineinlaufen. Durch diesen Effekt erscheinen die Menschen, die der Hohepriester der Cabiria auf dem Sklavenmarkt aufgekauft hat, als ameisengleiche Wesen.
Insbesondere die Montage von *Cabiria* weist bereits zahlreiche dramaturgische Besonderheiten auf, die zur Zeit seiner Entstehung noch nicht allgemein verbreitet bzw. noch in der Entwicklung waren. Beispielsweise setzt Pastrone in der Szene, in der die junge Cabiria mit ihrer Amme Croessa während des Vulkanausbruchs des Äthna auf ein Schiff flüchtet, eine Parallelmontage ein. Die Flüchtenden klettern über Felsen am Meer zu einem anlandenden Boot. Gleichzeitig sieht man in einer zweiten Einstellung, wie sich Piraten dem Strand nähern. Hinter einer Düne werden sie auf die Flüchtenden aufmerksam und hocken sich sogleich hin. Ein Pirat zieht einen langen Dolch, den er zwischen die Zähne nimmt. Dann schleichen sie sich auf allen Vieren an. Es kommt zu einem Handgemenge, bei dem die Piraten einige, die zu flüchten versuchen, töten. Schließlich bringen sie das gesamte Boot einschließlich Cabiria und Croessa in ihre Gewalt und verfrachten sie nach Karthago auf einen Sklavenmarkt. Zusätzlich zur Parallelmontage weist diese Sequenz sogar

[12] *Cabiria* spielt zur Zeit des Zweiten Punischen Krieges zwischen Rom und Karthargo und schildert die Entführung der römischen Patriziertochter Cabiria, die in den Wirren nach dem Ausbruch des Ätna von Piraten entführt, nach Karthargo verschleppt und auf einem Sklavenmarkt von einem Priester aufgekauft wird, der sie seiner Gottheit, dem Moloch (einer semitischen Gottheit) in einer Zeremonie opfern will. Der Römer Fulvius Axilla läßt Cabiria von seinem Sklaven Maciste erretten. Parallel zu diesem Geschehen überschreitet Hannibal die Alpen und beginnt den Krieg gegen Rom. Fulvius Axilla ist gezwungen, aus Karthargo zu flüchten, Maciste wird gefangengenommen, während die kleine Cabiria von der Fürstin Sofonisba aufgenommen und erzogen wird. Wesentliche Stationen des Kriegsverlaufes werden im Film dargestellt (z.B. die Versenkung der röm. Flotte). Als Cabiria eine junge Frau geworden ist, belagern die Römer Karthargo. Fulvius Axilla errettet schließlich Maciste und Cabiria, mit der er glücklich vereint in die Heimat zurückkehrt.

noch ein „Suspence“-Element[13] auf, mit dem die Dramaturgie noch zusätzlich gesteigert wird. Der Zuschauer erkennt in dem Moment, in dem der vorderste der Piraten sein Messer zwischen die Zähne nimmt, eindeutig dessen Absicht und muß nun um das Leben der Protagonisten fürchten. In zwei weiteren parallel montierten Szenen des Films sieht der Zuschauer die Errettung des Schwarzen Maciste aus einer Mühle und die Befreiung Cabirias aus ihrem Kerker. Dieses Mittel der „last-minute rescue“ benutzt Pastrone zur zusätzlichen dramaturgischen Steigerung am Höhepunkt des Filmes, der formal in fünf Akte gegliedert ist.
Die Kamera in diesem Film steht nicht mehr nur starr auf einem Platz, sondern bewegt sich in den Szenen vor dem Moloch oder auch im Palast der Karthager durch die dreidimensionale Szenerie, die so erst eine Tiefenwirkung erhält. Die Kamera fährt während der Opferzeremonie im Moloch beispielsweise langsam um eine Säule herum, während im Hintergrund die Statue, in die die Opfer gelegt werden, scharf zu erkennen bleibt. In einer anderen Szene im Palast der Karthager fährt die Kamera langsam von einer Halbtotalen zurück, bis sie am Ende die gesamte Szenerie des pompösen Palastes in einer Totalen zeigt. Dieses Verfahren des „Carello“, der Kamerafahrt, hatte sich Pastrone patentieren lassen.[14]
Durch die Kombination der eher unbedeutenden Geschichte von der Entführung Cabirias nach Karthago mit der „großen Geschichte“ des Römischen Reiches, also den Punischen Kriegen, dem Vulkanausbruch des Äthna oder den religiösen Riten der Karthager, verlieh Pastrone dem Film einen Charakter, der ihn zu einem Exempel für die Lebensform der Menschen in jener Zeitepoche machte und der Epoche als solches ein Denkmal (Monument) setzte.

Die Kombination all jener, im Jahr 1914 fortschrittlicher filmischer Elemente, macht *Cabiria* zu einem bedeutenden Schritt in der Entwicklung des Films. Allmählich entstand eine allgemeinverständliche filmische Sprache, und zwar weltweit. Der Einfluß von *Cabiria* reichte sogar bis in die Vereinigten Staaten, in denen sich zwei Jahre zuvor einige unabhängige Filmunternehmen mit ihrem Gang nach Kalifornien vom „Edison-Trust“ befreit hatten.

David Wark Griffith, der seit 1908 etwa 450 Filme für die Biograph-Filmgesellschaft gedreht hatte, begann 1913 seinen ersten Vierakter unter dem Titel *Judith von Bethulien / Judith of Bethulia* (USA, 1913). Inspiriert von der aus Italien stammenden neuen Form, übernahm Griffith das Genre des Historienfilms. Nach Aussage der Hauptdarstellerin Blanche Sweet bereitete Griffith bei diesem Film zum ersten Mal seine Aufnahmen vor, indem er bereits Monate zuvor mit der Planung des Films begann: *„Zum ersten Mal besprach er mit mir einen Film, sonst probten wir eine Szene und drehten sie dann gleich.*

---

[13]Der Begriff „Suspence“ wurde in seinem eigentlichen Sinne erst von Alfred Hitchcock geprägt. Gemeint ist hiermit die gesteigerte Spannung, d.h. wenn zu der eigentlichen Spannung - der Frage, ob ein bekanntes Ziel erreicht werden kann oder nicht - zusätzlich die Ahnungslosigkeit des Opfer bei gleichzeitiger Kenntnis der Gefahr durch den Zuschauer hinzutritt.
[14] Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Band 1. Berlin: Henschel Verlag 1992. S.64.

Bei ´Judith...´ aber diskutierten wir schon Monate vorher. Es mußte viel besprochen werden, denn nun spielte das Geld eine große Rolle. (...) Griffith Herkunft aus den Südstaaten spielte eine wichtige Rolle. Man kann nicht im Süden aufwachsen, ohne von der Stimmung dort beeinflußt zu werden. Es ist kein Wunder, daß man Griffith einen Rassisten genannt hat."[15]

Da man bei Biograph befürchtete, mit der Produktion eines Vierakters ein unnötiges Risiko einzugehen, anstatt bei dem altbewährten Konzept des Einakters zu bleiben, verließ Griffith für diesen Film mit dem Großteil seines Stabes die Produktionsfirma.

Er drehte drei weitere Langfilme und plante schließlich die Verfilmung eines Romans mit dem Titel *The Clansman* in noch umfangreicherer Größenordnung. Dieser Film kam unter dem Titel *The birth of a nation* (1915) in die Kinos.

David Wark Griffith selbst erläutert in einem Filminterview von 1930 seine persönlichen Intentionen, die ihn veranlaßten, *The birth of a nation* zu drehen:

„Es begann wohl als ich klein war. Ich krabbelte unter den Tisch und hörte den Geschichten zu, die mein Vater und seine Freunde von ihren Schlachten und Kämpfen erzählten. So etwas hinterläßt einen tiefen Eindruck und ich glaube, das übertrug ich in ´The birth of a nation´ - wenn Vater etwa erzählte, wie Tag um Tag, Nacht um Nacht gekämpft wurde - es gab nur etwas gerösteten Mais zu essen - man kämpfte verzweifelt gegen eine Übermacht: große Opfer - Leiden - Tod - es war ein gewaltiger Kampf, eine großartige Geschichte..."[16]

Hier wird der Einfluß deutlich, den mündlich überlieferte Erzählungen, Produkte der „Oral History", auf die Ideenfindung von Griffith ausübten. Er hatte in *The birth of a nation* die Romanvorlage von Thomas Dixon mit diesen romantischen kindlichen Impressionen und mit Episoden aus der amerikanischen Staatshistorie angereichert. Daraus war ein eigenwilliges, sehr subjektiv geprägtes Bild der amerikanischen Geschichte entstanden.

Der Film war das finanziell aufwendigste Filmprojekt bis zu jener Zeit. Er erzählt die Geschichten zweier befreundeter Familien, der Camerons und der Stonemans, die durch den amerikanischen Bürgerkrieg entzweit werden. Die Mitglieder der Familie Cameron kämpfen auf Seiten der Konföderierten, die der Familie Stoneman auf Seiten der Nordstaaten. Über einschneidende Ereignisse in den Familien wird der Zuschauer emotionalisiert. Er erlebt die Verletzung und Gefangennahme des Südstaatlers Ben Cameron und seine Pflege in einem Lazarett der Nordstaaten durch Elsie Stoneman, die Liebesbeziehung zwischen beiden und die Konflikte, die dadurch in den Familien ausgelöst werden; er beobachtet die versuchte Vergewaltigung an Flora Cameron durch einen Farbigen und ihren dadurch initiierten Selbstmord; er sieht die Rache des Bruders Ben, die in der Gründung des Ku-Klux-Klan und der Verfolgung der

---

[15] Interview mit Blanche Sweet in: Hollywood - Geschichten aus der Stummfilmzeit - Pioniere. Teil 1. Fernsehdokumentation in 13 Teilen von Kevin Brownlow u. David Gill. (ohne Jahreszahl).

[16] Interview mit David Wark Griffith (von 1930) in: Hollywood - Geschichten aus der Stummfilmzeit - Pioniere. Teil 1. Fernsehdokumentation in 13 Teilen von Kevin Brownlow und David Gill. (ohne Jahreszahl).

Schwarzen mündet und letztlich die Errettung der, von den Schwarzen gekidnappten, Stoneman-Familie, die reumütig erklärt, fortan nur noch die Interessen der Weißen zu vertreten. Letztlich vermittelt Griffith über die emotionalisierte Familiengeschichte die rassistische Ideologie der Südstaaten!
Parallel zu dieser Erzählebene fügt Griffith nachgestellte Szenen der amerikanischen Geschichte hinzu: Man sieht etwa die Einberufung Freiwilliger durch Lincoln, die Schlacht bei Petersburg im Staate Virginia, die Kapitulationserklärung der Konföderierten im Jahre 1885 und die exakt rekonstruierte Ermordung Lincolns.

Der Film kombiniert wesentliche filmtechnische und filmdramaturgische Neuerungen. Es gibt monumentale Kampfszenen, die in großen Landschaftstotalen von einem Hügel herab mit unzähligen Komparsen aufgenommen wurden. Es werden rasante Kamerafahrten zur Visualisierung der Kämpfe eingesetzt oder eine ellipsenförmige Kreisblende, die einen Ansturm des Ku-Klux-Klan in einer Art Breitwandeffekt hervorhebt. Aber auch dramaturgisch ging *The birth of a nation* neue Wege. Mit der dramatisierten Trennung der Liebespaare wird der politische Hintergrund ins Zentrum gerückt, der epische Rahmen ermöglicht es, Nebenhandlungen darzustellen und mit dem Einsatz unterschiedlicher Formen der Parallelmontage wird Spannung aufgebaut. Durch das Ineinanderschneiden zweier zeitlich paralleler Szenen wird am Ende des Films eine „last-minute-rescue“ inszeniert und über das „Cross-cutting“ werden zwei, einander kausal bedingende, Szenen zusammengefügt (als man dem Schwarzen Gus den Prozeß macht, wird sein einstiges Opfer in einem assoziativen Zwischenschnitt eingefügt).
Augenfällig an *The birth of a nation* ist sein offener Rassismus. Der Ku-Klux-Klan nimmt eine „Heldenrolle“ ein und die schwarze Bevölkerung wird vorverurteilend mit allem Unheil identifiziert. Bewußt setzt Griffith einen Schwarzen für die Rolle des Vergewaltigers ein. Außerdem taucht im Film eine Karikatur des Parlaments von South Carolina auf, in der man schwarze Parlamentarier sieht, die respektlos im Parlament ihre nackten Füße auf die Tische legen. Für die Dreharbeiten selbst wurden keine farbigen Darsteller eingesetzt, sondern als „Neger“ geschminkte Weiße. Hierin spiegelt sich auch der Rassismus wieder, der in der damaligen amerikanischen Gesellschaft herrschte. Die Filmkonzerne beschäftigten keine Schwarzen, sondern nur Weiße.
Zwar gab es nach Erscheinen des Films eine große Protestwelle von Farbigenorganisationen, doch konnte diese den enormen Erfolg nicht bremsen bzw. förderte ihn sogar. *The birth of a nation* stand in New York 44 Wochen auf dem Spielplan. Vor allem die Schlachtszenen und die Erneuerung der Filmsprache begeisterten das Publikum.[17] Das Monumentale dieses Films veränderte Hollywood.

[17] Toplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Band 1. Berlin: Henschel Verlag 1992. S.117ff.

Insbesondere in der Sowjetunion sollte die Bearbeitung der nationalen und militärischen Historie des Staates die Filmkultur entscheidend prägen. Zur Feier des zwanzigsten Jahrestages der Revolution von 1905 ließ der Staat von dem damals 27-jährigen Regisseur Sergej Michailowitsch Eisenstein den Film *Panzerkreuzer Potemkin / Bronenosez Potjomkin* herstellen, der dem Filmmedium als Kunstform Vorschub leisten sollte. Inhaltlich erzählt der Film vom Matrosenaufstand auf dem gleichnamigen Admiralsschiff der Schwarzmeerflotte. Wegen einer unzumutbaren Verpflegungssituation kommt es zum Aufstand der Schiffsbesatzung. Die Offiziere werden über Bord geworfen und die Leiche eines getöteten Aufständischen wird an der Hafenmole von Odessa aufgebahrt. Die Trauer nährt den Zorn der Bevölkerung Odessas gegen das zaristische Regime. Die aufständischen Matrosen hissen die rote Fahne auf dem Panzerkreuzer und werden von der Bevölkerung mit Lebensmitteln versorgt. Doch die Menschenmasse, die sich auf der Hafentreppe von Odessa versammelt hat, wird von Soldaten massakriert. Daraufhin eröffnet der Panzerkreuzer das Feuer auf die Soldaten und beendet das Massaker. Als die aufständischen Soldaten am folgenden Tag die Nachricht erreicht, daß sich ein Schiffsgeschwader nähere, beschließen sie, diesem entgegenzufahren. Man bereitet sich auf den Kampf vor, gibt den entgegenkommenden Schiffen jedoch das Signal „Brüder“. Daraufhin begrüßen die anderen Schiffsbesatzungen freudig den Panzerkreuzer, der ungehindert passieren kann.
Die wesentlichen formalen Neuerungen bestanden darin, daß der Film streng nach dem Prinzip des „Goldenen Schnittes“ in fünf Akte unterteilt ist und sich dieses Prinzip auch in der übrigen formalen Gestaltung bis in die Bereiche der Bildgestaltung der einzelnen Einstellungen oder die der Musik fortsetzt. Eisensteins Film basiert auf einer exakten theoretischen Vorbereitung, die von Kamera und Inszenierung detailgetreu umgesetzt werden mußte. Nur so ließ sich das Grundmaterial für die spätere rhythmische Montage schaffen. Erst im Zusammenspiel mit der Musik entwickelt der Film bzw. dessen Montageprinzip seine volle Kraft. Eisensteins „intellektuelle Montage“ fördert die aktive Beschäftigung des Zuschauers mit dem Filmstoff. Dadurch, daß Bilder in der Montage besonders hervorgehoben werden, machen sie dem Zuschauer Inhalte bewußt, die er mit diesen Bildern assoziiert.
Panzerkreuzer Potemkin steht auch heute noch für die Bewußtmachung und künstlerische Überhöhung eines geschichtlichen Ereignisses mit Mitteln der Filmmontage.

Die Beschreibung der Eisensteinschen Inszenierungsmethode und vor allem seine künstlerische Veränderung und Weiterentwicklung im Lauf der Jahre soll hier nicht im Detail untersucht werden. Vor dem Hintergrund dieser Arbeit ist die Historie-Vermittlung von Wichtigkeit und als solches muß festgehalten werden, daß auch Eisenstein, trotz aller künstlerischer Inszenierungsmethoden, letztlich auch eine „Ideologie“ in seinen Filmen vermittelte, die des Klassenkampfes. Dazu bediente er sich der Geschichte seines Landes und wählte diejenigen geschichtlichen Episoden aus, die zur Vermittlung seiner ideologischen Überzeugung am Geeignetsten erschienen. Sein Repertoire

reichte von Iwan dem Schrecklichen bis zur Oktoberrevolution. Die Umsetzung erfolgte auf höchstem und modernstem künstlerischen Niveau, doch läßt sich am *Panzerkreuzer Potemkin* die Nutzbarmachung der Geschichte ablesen. Die historische Tatsache, daß die Besatzung des Panzerkreuzers nach dem Durchbruch der Blockade in Konstanta interniert und schließlich den zaristischen Behörden ausgeliefert wurden, wird im Film bewußt verschwiegen.

Bereits 1923 begann Abel Gance, ein Drehbuch zu einem monumentalen Filmwerk mit dem Titel *Napoléon - gesehen von Abel Gance / Napoléon vu par Abel Gance* zu schreiben. 1927 kam der erste dieses auf drei Teile ausgelegten Werkes unter dem Titel *Napoléon* auf die französischen Leinwände. Die drei geplanten Teile zusammen sollten den gesamten Lebensweg des französischen Kaisers Bonaparte zeigen.
Der erste Teil reicht von der Kindheit Napoléons bis zum Italienfeldzug im Jahr 1797. Der Film präsentiert ein Geschichtsbild der französischen Nation im nationalen Pathos. Die Ereignisse der Französischen Revolution, der Befreiung des Volkes von der Herrschaft der Aristokraten, und die tyrannischen Eigenschaften des Feldherren schienen darüber vergessen. *Napoleon* zeichnet in rauschhaften Bildern die Militäraktionen des Feldherren nach und setzt dazu neueste filmtechnische Entwicklungen ein. Gance inszenierte jenen bedenklichen Inhalt, der eindeutig faschistoide Prägung aufweist, auf höchstem künstlerischen und gestalterischen Niveau. Er erprobte neue Techniken wie die sich aus drei Filmbildern zusammensetzende Panoramaleinwand, verschiedenste Formen von Kamerafahrten oder den stereophonischen Ton. Die Aufnahmen sind rhythmisch inszeniert und geschnitten. Sie zielen darauf ab, den Zuschauer in das Geschehen auf der Leinwand miteinzubeziehen. Die „Triptychonleinwand“ setzte Gance verschiedenartig ein. Der eigentliche Film war auf der mittleren Leinwand zu sehen und an besonders dramatischen Stellen wurde diese mit Bildern links und rechts ergänzt. Mal wurden die drei Leinwände genutzt, um die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ereignisse zu vermitteln, dann wieder, um das Gesichtsfeld einer einzelnen Einstellung zu einem Panoramabild zu erweitern. Diese Aufnahmen wurden mit drei aufeinander ausgerichteten Kameras gedreht. Auch die Länge Napoleons setzte Maßstäbe: Die Originalfassung hatte eine Länge von etwa 15.000 Metern, was einer Vorführdauer von circa 12 Stunden entsprach. Für Premiere und Verleih wurden dann kürzere Fassungen von unterschiedlichen Längen hergestellt.
Wegen der anbrechenden Tonfilmzeit wurden die beiden Fortsetzungsteile nicht mehr hergestellt. Abel Gance konnte lediglich im Jahr 1960 noch eine Episode seines Drehbuches unter dem Titel *Austerlitz* verwirklichen.

Das genaue Gegenstück zu Gances *Napoléon* ist Jean Renoirs Film *La Marseillaise* (1938), der die Ereignisse der Französischen Revolution, des Marsches von 500 Marseiller Bürgern auf Paris und den Sturm auf die Bastille wiedergibt. Dieser Film entstand aber ebenfalls nicht unter unabhängigen Bedingungen, sondern im Zeichen der französischen „Volksfront“. Renoir setzt

dabei ebenfalls einen filmischen Kunstgriff ein, um den Zuschauer auf seine Seite zu ziehen. Schon im Prolog des Films stellt er eine Szene, in der König Ludwig XVI. von der Erstürmung der Bastille erfährt, parallel zu einem anderen, ebenfalls authentischen Ereignis jenes Tages, dem Gerichtsverfahren gegen einen Taubendieb in der Provence, der mit der Befreiung des Straftäters und seiner Flucht in die Berge endet, von wo aus der die brennenden Schlösser in der Umgebung beobachten kann. Renoir spricht mit dieser Montagetechnik dem „kleinen Mann“ dieselbe Beachtung zu wie dem König und bezieht damit eindeutig politische Stellung. So zieht er das Publikum auf seine Seite bzw. auf die der Volksfront.
La Marseillaise transportiert nun die politischen Ziele der französischen Linken, ist als solches auch wieder ein, wenn auch unter entgegengesetzten Voraussetzungen, entstandenes „Propagandawerk“, das die Errungenschaften der französischen Revolutionäre möglichst vorteilhaft ins Bild zu rücken sucht.

Geschichtsdarstellung im Kino bedeutete in der Frühphase vor allen Dingen, daß die einzelnen Nationen ihre eigene Historie in verherrlichender, pathetischer Weise nachinszenierten und eindeutig mit der politischen Zielsetzung, den Nationalstolz zu stärken, einsetzten. Es waren in der Hauptsache kriegsverherrlichende Filme, die die heldenhaften Kämpfe in den einstigen Schlachten der Nationen mit technischen und gestalterischen Kunstgriffen zu beschönigen suchten; den Schrecken des Krieges, das massenhafte Sterben aber bewußt verschwiegen. Ob nun *The birth of a nation*, *Panzerkreuzer Potemkin* oder *Napoleon*, ob die USA, die Sowjetunion, Frankreich oder im folgenden auch Deutschland, alle Staaten versuchten, ihr nationales Selbstverständnis in solchen kriegsverherrlichenden Monumentalepen zu festigen und an ihre Zuschauer weiterzuleiten. Dabei traten dann sogar die Kosten in den Hintergrund, und man versuchte mit größtem technischen Aufwand, seine Vergangenheit möglichst effektvoll, positiv und patriotisch ins Bild zu setzen. Und die Zuschauer honorierten diese Bemühungen und besuchten diese Filme in Massen.
Doch auch die oppositionellen Kräfte wie die französische „Volksfront“ nutzten ebenfalls das „Propagandainstrument“ „Historienfilm“, um die Zuschauer auf ihre Seite zu schlagen.
Sowohl die eine wie auch die andere Seite interpretierten dabei die Geschichte zu ihren Gunsten.

3.1. Umgang mit Geschichte im Propagandafilm des Dritten Reiches

Was lag näher für den Propagandafilm des Dritten Reiches, als sich ebenfalls in dem immensen Fundus, den die deutsche und preußische Geschichte anzubieten hat, zu bedienen und die Themen auszuwählen, die den Nationalstolz des eigenen Volkes stärken und gleichzeitig noch die propagandistischen Botschaften des neuen nationalsozialistischen Regimes transportieren sollten.

Im Juli 1932, noch vor der offiziellen Machtübernahme, legte der neuproklamierte Direktor der Ufa, Hugo Correll, den zukünftigen Weg des deutschen Filmunternehmens folgendermaßen dar: *„Wir kommen deshalb dazu, Filme zu schaffen, in denen nicht einfach nur ein ablenkender Vorgang gezeigt wird, sondern in denen Fragen gestellt werden, die wir beantworten müssen. Wir wollen in Zukunft im Film Menschen sehen, die positive und klare Ziele verfolgen.“* Die unter dem Einfluß des Führers der Deutschnationalen Volkspartei Alfred Hugenberg bereits umgewandelte Konzernleitung der Ufa erklärte desweiteren: *„Die Zeiten der reinen Drehbuchtechniker sind vorüber. Wir müssen deutsch fühlende dichterische Naturen haben, die die Technik des Filmmanuskripts zu beherrschen selbstverständlich erst lernen müssen. Begeisterungsfähige, von ihrer Aufgabe besessene Menschen werden in Zukunft herangezogen werden.“*[18] Zur Verwirklichung der nationalen Filme bediente man sich bei der Ufa zuerst der sog. „Fridericus-Filme“, populäre Historienfilme über Friedrich den Großen. Bereits 1930 war *Das Flötenkonzert von Sanssouci* unter Gustav Ucicky entstanden. Nun wurden in schneller Abfolge zahlreiche Weiterführungen dieses „Genres“ verwirklicht: *Barberina, die Tänzerin von Sanssouci* (1932, Regie: Friedrich Zelnik) oder *Der Choral von Leuthen* (1932/33, Regie: Carl Froelich). Weitere national orientierte Filme der Ufa vor der Machtübernahme waren *Der Schwarze Husar* (1932, Regie: Gerhard Lamprecht), *Marschall Vorwärts* (1932), in dem Paul Wegener den Sieger von Waterloo, den preußischen Feldmarschall Blücher verkörperte, oder *Yorck* (1931, Regie: Gustav Ucicky) über den gleichnamigen preußischen General und die Befreiungskriege. In dem Film *Morgenrot* (1932, Regie: Gustav Ucicky) wurden die Taten der deutschen U-Boot-Fahrer im Ersten Weltkrieg den Zuschauern ins Gedächtnis zurückgerufen.
Unter Federführung von Joseph Goebbels, dessen Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda am 13.3.1933 gegründet worden war, dehnte sich die, von der Ufa begründete, nationalistisch orientierte Geschichtsfilmproduktion schnell auf die gesamte deutsche Filmindustrie aus. 1935 drehte Hans Steinhoff einen Film über den Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. und dessen Sohn Kronprinz Friedrich mit dem Titel *Der alte und der junge König*. Hauptaussage dieses Films ist, daß der Einzelne hinter die Interessen des Staates zurückzutreten hat, wozu er unter Umständen sogar mit Zwangsmittel wie der Todesstrafe gezwungen werden kann.
Die Vermittlung dieser Aussage wiederholte sich in den meisten Filmproduktionen des Dritten Reiches. Mehr oder minder unterschwellig sollte das deutsche Volk mit solchen Inhalten gefügig gemacht werden, von der Notwendigkeit solcher Maßnahmen zur Sicherung des Staates „überzeugt“ werden.

Aus einem Bericht der „BZ am Mittag“ vom 11.3.1939 kann man herauslesen, daß der Reichsminister für Propaganda und Volksaufklärung, Joseph Goebbels, diese Steuerungsfunktion des Films auch in aller Öffentlichkeit unverhohlen vertrat: *„Reichsminister Dr. Goebbels sprach gestern abend in der*

[18] „Der Kinematograph“. Berlin. Nr. 140. vom 20.7.1932.

Krolloper zu den Filmschaffenden. [...] Noch einmal ließ er die traurigen Verhältnisse vor seinen Hörern erstehen, die sich auf dem Gebiete des Films bis zur Machtübernahme in Deutschland breit gemacht hatten.
Dr. Goebbels schilderte, wie auch der Nationalsozialismus im Jahre 1933 durchaus vor der Möglichkeit gestanden habe, resignierend den Film höchstens als eine Zwitterkunst zu werten und ihm nur mit der politischen Zensurschere zu begegnen. Der nationalsozialistische Staatsgedanke aber schließe die totale politische Willensgestaltung des deutschen Volkes in sich, und da sei es ganz unmöglich gewesen, am Film vorbeizugehen, der ja doch auch damals schon Millionen Menschen in Deutschland erfaßt hatte. Deshalb sei es für die nationalsozialistische Auffassung ein unmöglicher Standpunkt gewesen, einer anonymen Menschengruppe ein Erziehungsinstrument des Volkes zu überlassen, das eine mindestens ebenso große Reichweite wie etwa die Volksschule besitze.
Wenn ein Staat für sich in Anspruch nehme, einem Kinde das Einmaleins und das ABC beizubringen, wieviel größer sei dann das Anrecht des Staates auf alle Mittel und Möglichkeiten, die zur Erziehung und Lenkung des Volkes dienen können. Neben Presse und Rundfunk sei eines dieser Mittel der Film.
Die Willensbildung eines Volkes sei ebenso wichtig wie die äußere Beschaffung, die erst dann ihren wahren Wert erhalte, wenn auch ein geschlossener Wille dahinterstehe. ´Eine kluge vorausschauende Staatsführung´ - und tosender Beifall war das Echo dieser Ausführung des Ministers - ´muß sich von vornherein all die Mittel sichern, die dazu angetan sind oder auch nur angetan sein können, ein Volk in seiner Willenskraft zu erziehen, zu lenken und zu stärken´.“[19]

Auf Hitlers Forderung aus dem Jahr 1939 nach „nationalsozialistischen Filmen“[20], ließ Goebbels den ebenfalls in der deutschen Geschichte, im Herzogtum Württemberg des 18. Jahrhunderts angesiedelten, Film *Jud Süß* (1940, Regie: Veit Harlan) produzieren. Dieser Film verfälschte in grober Weise die Geschichte, und zwar mit einem eindeutigen Ziel: Den Antisemitismus zu verbreiten bzw. ihm Rückendeckung in der Bevölkerung zu verschaffen. Zwar basiert der Film auf dem historisch überlieferten Prozeß gegen den jüdischen Bankier Süß-Oppenheimer, doch verzerrt er bewußt die geschichtlichen Fakten.
Die historischen Fakten sind folgende: Joseph Süß-Oppenheimer war ein reicher Geschäftsmann, der 1733 vom Herzog Karl Alexander von Württemberg zum Geheimen Finanzrat gemacht wurde. Er wurde als „Hofjude“ bezeichnet und erschloß dem Herzog neue Geldquellen durch Einführung von Monopolen, Ämterhandel und Münzverschlechterung, eine in jenen Zeiten häufig angewandte Methode. Es gab heftige Spannungen zwischen der größtenteils protestantischen württembergischen Bevölkerung und dem Katholiken Herzog Karl Alexander. Nach dem plötzlichen Tod des Herzogs wurde Süß-

[19] „Dr. Goebbels über die Zentralisierung des deutschen Films“. in: BZ am Mittag vom 11.3.1939.
[20] Siegert, Michael: Der ewige Jude. in: Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945. Wien: Österreichisches Filmmuseum 1972. S.63f.

Oppenheimer wegen Amtsmißbrauch zum Tode verurteilt, während allen Juden im Land befohlen wurde, Württemberg zu verlassen. Dieses Ereignis war Grundlage für eine Novelle von W. Hauff mit dem Titel „Jud Süß“. Lion Feuchtwanger erstellte daraus 1925 einen Roman. Die englische Filmfirma „Gaumont British“ verfilmte den Stoff erstmals im Jahr 1925. Dieser erste Film sollte die Weltöffentlichkeit allerdings auf die Gefahr des Antisemitismus aufmerksam machen.
Der Film Harlans nun hatte eine entgegengesetzte Zielsetzung. Die Konflikte zwischen Herzog Karl Alexander und der württembergischen Bevölkerung wurden weggelassen, sein Mitverschulden wurde verharmlost, während man dem Juden Süß-Oppenheimer die Hauptschuld auferlegte. Ein weiteres Verbrechen des Bankiers, eine Vergewaltigung, wurde frei dazu erfunden und das richterliche Urteil, das allen Juden das Verlassen des Landes auferlegt, wird zum dramatischen Höhepunkt hochstilisiert. Der Film endet mit der eindringlichen Mahnung des Richters: „Mögen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten...“ und einer sadistisch angelegten Exekutionsszene. Süß-Oppenheimer wird an einem, eigens von der Stuttgarter Schmiedezunft angefertigten Galgen der „höher ist als alle bisherigen“ in einem eisernen Käfig erhängt.[21]
Als Schlußfolgerung für die Untersuchung der Geschichtsvermittlung kann man aus diesem Film nur ziehen, daß Goebbels den spektakulären Prozeß aus dem 18. Jahrhundert ausschließlich aus einem Grund verfilmen ließ: weil sich die Ausweisung aller Juden aus Württemberg nach dem Prozeß gegen Süß ideal zur Förderung des Antisemitismus in Deutschland und zur späteren Rechtfertigung des Holocaust benutzen ließ. Der Film selbst wurde bewußt zur Förderung der systematischen Judenverfolgungen und zur „Aufstachelung“ der Staatsbediensteten eingesetzt. Heinrich Himmler gab die Instruktion, daß alle Mitglieder von SS und Polizei sich den Film anzusehen hatten.
Desweiteren soll in diesem Zusammenhang auf diesen Film nicht konkreter eingegangen werden!

In welcher konkreten Form sich der Wille des deutschen Volkes mit dem historischen Film im Dritten Reich steuern ließ, soll detailliert am exemplarischen Beispiel zweier anderer Filme aus verschiedenen Phasen des Zweiten Weltkrieges untersucht werden:

Der Film *Bismarck* (1940) von Wolfgang Liebeneiner gibt ein, durch die Nationalsozialisten geglättetes, deutsches Geschichtsbild um die Gründung des Deutschen Reiches wieder.
Der Anfangstitel erläutert dem Zuschauer den geschichtlichen Hintergrund. 1862 sei Deutschland in 35 Staaten zerrissen gewesen. Wilhelm I. habe erkannt, daß nur eine Reform des veralteten preußischen Heeres Deutschland vor dem Untergang retten könne. Doch der Hader der Parteien hindere ihn an der Ausführung seines Werkes.

---

[21] Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Band 4. Berlin: Henschel Verlag 1992. S.215f.

In der ersten Szene des Films bespricht der preußischen König Wilhelm I. mit Bismarck dessen Ernennung zum preußischen Ministerpräsidenten. Der König fürchtet eine Revolution und das Zugrundegehen des Landes an den Parteien. Bismarck erklärt: „Ich habe den Mut, zu gehorchen, wenn Euer Majestät den Mut haben, zu befehlen“. Gegenüber der Königin äußert Wilhelm I., daß ihm Bismarck unheimlich sei, der Ernst der Lage ihn jedoch zu diesem Schritt zwinge. Bismarck wird denn auch bei seinem ersten Auftritt als gestrenge Person mit einem stechenden Blick eingeführt.
Bismarck tritt gegen heftigen Widerstand im Parlament für die Heeresreform ein und plant insgeheim, mit Österreich „abzurechnen“. Vor dem Parlament äußert er, daß er die Verpflichtung habe, dem Vaterland die verlorene Größe wiederzugeben. Er spricht von einem gemeinsamen „Endziel“. Die Parlamentarier begegnen ihm jedoch mit Mißtrauen und befürchten eine Tyrannei. Es kommt zu heftigen Auseinandersetzungen in den Parlamentsdebatten, die Bismarck dadurch löst, daß er kurzerhand das Parlament auflöst und Neuwahlen beantragt. Bismarck nimmt die Parlamentarier in keiner Form ernst und verkündet offen heraus, daß er die Heeresreform durchführen werde, egal ob nun mit oder ohne ihre Zustimmung. Die Presse greift den Ministerpräsidenten aufs Heftigste an, doch er tut die Angriffe mit der Äußerung „...was die Zeitungen schreiben, das soll uns gleichgültig sein...“ ab.
Bei einer Eisenbahnfahrt mit dem König spricht er eine, dem Parlament vorenthaltene, Absicht offen aus: „Der Kampf folgt eines Tages doch!“ Voll des nationalen Pathos erklären beide, daß man eines Tages doch sterben müsse und ob dies nun auf dem Schafott oder auf dem Schlachtfeld geschehe, sei gleichgültig.
Als Bismarck Todesdrohungen erhält, läßt er kurzerhand die Presse zensieren. Die Preußische Armee marschiert mit „Preußens Glanz und Gloria“ vor dem Königspalast auf, während Wilhelm I. schon vom Krieg mit Polen spricht.
Zur selben Zeit planen die Habsburger in Österreich, die deutsche Kaiserkrone zurückzuholen, indem sie die deutschen Fürsten zur Einheit führen wollen.
Auch Preußen wird zur deutschen Einigung nach Frankfurt geladen, doch Bismarck überredet den König mit der Frage „Wollen Sie Habsburger Vasall werden?“, sich nicht dem Deutschen Reich anzuschließen.
Und so beobachtet man im Folgenden verwirrende Diskussionen zwischen den anderen deutschen Fürsten im Bundestag in Frankfurt. Man unterstellt Österreich, daß es versuche, die Macht über Deutschland zu erlangen. Preußen habe schon gewußt, warum es zu Hause bleibe.
1864 verbündet sich Bismarck dann aus machtpolitischen Interessen mit Österreich und führt einen Krieg gegen Dänemark. Dem König erklärt Bismarck, daß die Politik halt so sei. Man sieht den preußischen General von Moltke bei der Planung über einer Karte. In diese Karte werden mittels eines graphischen Tricks das taktische Vorgehen Preußens wie auch Bilder von den siegreichen Kämpfen eingeblendet.
Nach einer Überblendung sieht der Zuschauer die siegreiche preußische Militärparade. Wilhelm I. dankt den Militärs in einer pastoral inszenierten Szene und überreicht einen Orden an General von Moltke.

Im österreichischen Gastein schließlich verhandelt Wilhelm I. mit dem Fürsten Metternich über die Landverteilung. Gleichzeitig spricht man hinter vorgehaltener Hand aber schon wieder von Kriegsvorbereitungen gegen Österreich. In einer parallelen Montage sieht man beide Parteien beim Kartenspiel, das politische Taktieren wird offen persifliert.
Im Anschluß wird Bismarck von Napoleon, der parallel auch mit den Österreichern verhandelt, nach Frankreich eingeladen. Napoleon versucht, Bismarck zu erpressen, indem er ihm verspricht, bei einem Krieg gegen Österreich neutral zu bleiben, wenn man ihm dafür das Rheinland übereigne. Napoleon taktiert mit den kühlen Worten „Ein Krieg ist immer ein Risiko.“. Darauf kann Bismarck seinen Ärger kaum im Zaum halten, zieht sich auf sein Hotelzimmer zurück und erleidet einen Zornesanfall, in dem er Napoleon verflucht. Parallel sieht man Napoleon, der seinen Gefolgsleuten verkündet, er habe sie alle „auf dem Leim“. Wenn sie alle nicht mehr könnten, dann werde er kommen.
Im preußischen Landtag stellen die Abgeordneten Bismarck die provokante Frage, ob er den Franzosen das Rheinland versprochen habe. Darauf stellt der Ministerpräsident die Vertrauensfrage, wird jedoch in seinem Amt bestätigt.
Schließlich erklärt König Wilhelm I. Österreich den Krieg, worauf Bismarck erklärt, daß er endlich am Ziel sei. Darauf habe er 18 Jahre gewartet.
Auf der Straße wird ein Attentat auf Bismarck verübt, das jedoch scheitert. Ein „englischer Jude“ wird als Täter ausfindig gemacht.
Der Preußischen Armee gelingt es, Österreich mit einem „überwältigenden Sieg“ zu schlagen. Die Schlacht selbst wird von den Generälen, dem Ministerpräsidenten und dem König von einem Hügel aus beobachtet. Der Kronprinz zündet sich dabei gemütlich eine dicke Zigarre an. Als das Waffenstillstandsangebot der Habsburger den preußischen König erreicht, plant dieser im Siegesrausch, es zu ignorieren und Wien zu besetzen. Doch General von Moltke und Bismarck raten aus Taktik davon ab. Bismarck warnt: „Sie wollen nicht aufhören zu siegen! - Und dann wird Napoleon eingreifen!“ Als des Nachts ein französischer Gesandter erscheint, um das Rheinland von Preußen einzufordern, erklärt Bismarck, daß Frankreich „nicht einen Quadratmeter“ bekomme. Er werde lieber Frieden mit Österreich schließen, nur um Frankreich zu bekämpfen. Er habe Frankreich vor einem Irrtum bewahrt. Darauf gibt der französische Botschafter die Antwort: „Das wird die Zukunft klären.“.
Nach dem Sieg in den deutsch-französischen Kriegen 1870/71 gelingt es Bismarck mit Unterstützung des Kronprinzen schließlich, Wilhelm I. zur Deutschen Einheit zu bewegen. Der König erklärt: „Ich verstehe Sie noch nicht ganz, Bismarck. Aber Sie haben mich immer das richtige tun lassen und ich vertraue darauf, daß es auch diesesmal so sein wird!“ Man erklärt die läutenden Siegesglocken zu „Friedensglocken“ und Bismarck erläutert dem jungen Kronprinzen, daß sein Entschluß [zur Vermittlung] das Fundament für die „Deutsche Einheit“ gelegt habe. Nun könne sich das Deutsche Reich gegen seine Feinde verteidigen. Danach sieht man Kampfesbilder und hört glorifizierende Musik.
Als Schluß hat Liebeneiner das allgemein bekannte Bild der Kaiserproklamation Wilhelms I. von Preußen in Versailles für den Film in allen Details nach-

stellen lassen. Die, den Thron umringenden, Landesherren rufen gemeinschaftlich „Der Kaiser Wilhelm lebe hoch!“

Insbesondere über das Stichwort des „Rheinlandes“ hetzt der Film die Zuschauer gegen Frankreich auf. Als solches ist der *Bismarck*-Film Liebeneiners eine direkte Vorbereitung auf den deutschen Frankreichfeldzug im selben Jahr. Die Mißachtung jeglicher demokratischer Errungenschaften wird in diesem Film praktiziert. Sowohl die Funktion des Parlamentes wie auch die eines freien unabhängigen Pressewesens werden im Film verspottet, beide werden als „Feinde“ der deutschen Nation dargestellt. In erstaunlich offener Weise wird auch gezeigt, wie die beiden Staatslenker Bismarck und Wilhelm I. untereinander das Schicksal des deutschen Volkes aushandeln und eigenmächtig Kriege planen. Auch die Darstellung der Karten spielenden Staatsmänner während der Kriegsvorbereitungen war im Kriegsjahr 1940 sicherlich ein gewagtes Unterfangen.
Interessant ist auch die Tatsache, daß man das erste „positive“ Ereignis von Versailles, den Zusammenschluß der süddeutschen Staaten mit dem „Norddeutschen Bund“ zum „Deutschen Reich“ nachstellte. Immerhin war es derselbe Schauplatz, an dem im Jahr 1919 der Versailler Friedensvertrag abgeschlossen wurde, der in den Augen der Deutschnationalen ja eine Schmach der deutschen Nation war. Doch gerade dadurch, daß man dem Zuschauer „Versailles“ wieder in Erinnerung rief, erhoffte man sich eine Förderung der Revanchegedanken gegenüber Frankreich. Alles in allem kann man *Bismarck* als anti-französischen Film werten, der der Bevölkerung den Einmarsch ins Nachbarland schon „schmackhaft“ machen sollte.

Drei Jahre später mußte man den historischen Film dann schon unter anderen Voraussetzungen betrachten. Der Eroberungswille Deutschlands war gebrochen, und das Hauptziel bestand nun darin, den Rückzug an allen Fronten zu stoppen. Die Propaganda des Dritten Reiches hatte sich gewandelt, von nun an galt es, den „Durchhaltewillen“ des deutschen Volkes zu stärken und die drohende Niederlage doch noch abzuwenden. Dazu sollten auch in der Filmproduktion alle Kräfte noch einmal gebündelt werden.

Der Film *Kolberg* war die letzte Großproduktion der Dritten Reiches, die in den letzten Kriegsjahren zwischen Juni 1943 und Januar 1945 entstand und das deutsche Volk zum „Durchhalten“ animieren sollte.
Der Einleitungstitel des Filmes verspricht dem Zuschauer, daß es sich bei dem Dargestellten um „geschichtliche Tatsachen“ handele. Der Film basiert, wie die meisten Harlan-Filme, auf einer Rahmenhandlung, von der aus ein Rückblick in die Vergangenheit eingeleitet wird. Dieses soll dazu dienen, den Zuschauer Glauben zu machen, daß es sich bei dem Gezeigten um geschichtliche Tatsachen handelt, die so und nicht anders geschehen sind.
Die Rahmenhandlung ist im Breslau des Jahres 1813 angesiedelt. Der Graf von Gneisenau sucht den Preußischen König auf, um ihn im Namen aller Generäle

zu bitten, das Volk zum Kampf gegen die Napoléonische Armee aufzurufen. Nur das deutsche Volk, ein Volksheer, könne den Glauben und die Kraft aufbringen, die übermächtigen Gegner zu besiegen. Um den König zu überzeugen, berichtet er ihm von der wehrhaften Bürgerschaft der Stadt Kolberg, die sich unter Führung des Bürgerrepräsentanten Nettelbeck der vorrückenden französischen Belagerungsmacht erfolgreich widersetzte. Danach setzt die Rückblende ein:
Im Wien des Jahres 1806 erklärt der Erbkaiser von Österreich Franz II. die Loslösung vom Deutschen Reich.
Daraufhin erreicht eine Proklamation Napoleons die Preußische Festung Kolberg, die den Bürgern kund tut, daß Kolberg von nun an dem Rheinbund angeschlossen sei und unter französischem Protektorat stehe. Der Bürgerrepräsentant Nettelbeck bezeichnet diese Mitteilung als „Bauernfängerei“. Mit seiner Äußerung „Wir sollen Vasallen werden, wo wir Herren sein könnten“, bereitet er die Bürger auf den Widerstand vor. Nettelbeck läßt die Nahrungsmittelvorräte kontrollieren und bildet die Bürger militärisch aus. Als eine französische Mitteilung eintrifft, die den Bürgern die Übernahmebedingungen verkündet, überzeugt Nettelbeck den Rat, daß man sich „nicht einfach per Post erobern“ lasse. Man läßt dem französischen Gouverneur übermitteln, daß man sich zur Wehr setzen werde.
Als Napoleon die Nachricht von der Widersetzung Kolbergs erreicht, ist er erzürnt. Er spricht vom „Geist Friedrichs des Großen“ und ordnet an, die Festung mit einer Schwadron Kavallerie dem Erdboden gleich zu machen.
Nettelbeck beschafft währenddessen ohne Wissen des Kolberger Festungskommandanten Loucadou neue Kanonen zur Verteidigung und gerät darüber mit diesem in Disput. Da sich die ersten französischen Truppen vor der Festung sammeln, läßt Loucadou das Standrecht ausrufen und Nettelbeck einkerkern. Er soll wegen seines eigenmächtigen Verhaltens erschossen werden. Als seine Nichte Maria Nettelbeck im Kerker besucht, steckt er ihr heimlich einen Brief an den Preußischen König zu, in dem er um die Einsetzung eines neuen Festungskommandanten bittet. Es gelingt dem Mädchen unter Mithilfe des Leutnants Schill, den sie liebt, sich nach Königsberg durchzuschlagen und den Brief persönlich der Königin zu überreichen. Daraufhin wird der Graf von Gneisenau selbst zum Kommandanten von Kolberg benannt. Nettelbeck wird freigelassen und gemeinsam organisieren Kommandant und Bürgerrepräsentant die Verteidigung der Festung. Kolberg liegt bereits unter französischem Beschuß. Man stellt ein Bürgerheer von 5.000 Mann auf, das die 2.000 regulären Soldaten unterstützt. Der erste Sturm der Franzosen auf die Festung wird erfolgreich zurückgeschlagen. Die Kolberger Bürger heben Gräben aus, mit denen das Land rund um die Festung unter Wasser gesetzt wird. Dabei verliert Marias Bruder Klaus sein Leben. Auch ihr Liebhaber Leutnant Schill wird getötet. Der Beschuß und die Zerstörung der Gebäude innerhalb der Festung verstärkt sich zunehmends, doch Nettelbeck ermuntert die Bürger mit Äußerungen wie „Die Häuser können sie uns verbrennen, aber unsere Erde nicht!“ immer wieder zum Durchhalten. Mittlerweile belagern die Franzosen mit 30.000 Mann die Festung, verzeichnen aber ungeheure Verluste. Nettelbeck

spricht davon, daß allgemeine Nacht über Deutschland herrsche und nur ein Stern - Kolberg - verblieben sei. Als Gneiseneau Nettelbeck zur Kapitulation überreden will, fleht dieser ihn auf Knien an auszuharren. Gneisenau sei schließlich nicht in Kolberg groß geworden. Der Kommandant läßt sich überzeugen. Ein zweiter Versuch der Franzosen, Kolberg durchs Wasser zu stürmen, scheitert mit großen Verlusten. Es kommt zum Streit in der französischen Truppenführung und schließlich läßt Napoleon das Feuer einstellen.
Die Stadt liegt in Rauch und Trümmern, die Straßen sind menschenleer aber aus dem zerstörten Dom tönt ein leiser glorifizierender Gesang. Allmählich strömen die Kolberger Bürger auf die Straßen und beginnen zu feiern. Währenddessen flüchtet Maria an den Strand und blickt in Trauer aufs Meer. Nettelbeck tritt zu ihr, um Trost zu spenden. Sie habe alles hergegeben, was sie hatte. Aber es sei nicht umsonst gewesen. Der Tod sei im Sieg verschwunden. Es sei nun einmal so, daß das Größte immer nur in Schmerzen geboren werde: „Und wenn einer die Schmerzen für uns alle auf sich nimmt, dann ist er groß. Du bist groß, Maria! - `Bist ja auch auf deinem Platz geblieben, `hast deine Pflicht getan, `dich nicht gedrückt vor`m Sterben. Du hast auch mitgesiegt!“
Während beide aufs Meer blicken, überblendet der Film wieder ins Jahr 1813 und Gneisenau erläutert dem König, daß Maria gewußt habe, daß da, wo die Gefahr liege, auch der Ausweg und der Sieg sei. Das Preußische Volk sei 1813 auch von der Kraft Kolbergs beseelt und werde zur kommenden Völkerschlacht aufstehen. Nun stimmt der König ihm zu und ergänzt, daß 1813 das Jahr der Freiheit sei. Voller Pathos erklärt er: „Aus Asche und Trümmern wird sich, wie ein Phönix, ein neues Volk erheben - ein neues Reich!“ Als letztes Bild sieht man die Bürger unter Fahnen auf dem Marktplatz stehen. Sie singen: „Das Volk steht auf, der Sturm geht los...“

Die Parallele, die zwischen dem preußischen Aufbegehren von 1813, dem Beginn der Befreiungskriege gegen Frankreich, und dem Zweiten Weltkrieg gezogen werden sollte, ist unverkennbar. So, wie im Film die Verteidigung Kolbergs zum Initiator der Befreiungskriege hochstilisiert wurde, erhofften sich die Nationalsozialisten anfänglich auch noch, die Wende im Zweiten Weltkrieg zu erzielen.
Zu diesem Zweck hatte Goebbels Harlan fast unbegrenzte Produktionsmittel zur Verfügung gestellt. Viertausend Studenten der Kriegsmarineschule wurden in historischen, französischen und preußischen Uniformen als Filmkomparsen eingesetzt, zehntausend Uniformen genäht und sechstausend Pferde eingesetzt. Inmitten härtester Kriegszeiten, in den Jahren 1943/44, stellte man dem Regisseur alle verfügbaren Produktionsmittel zur Verfügung, nur um diesen einen Film noch zu vollenden. Nach dem Krieg erläuterte Harlan selbst die wahnwitzigen Produktionsbedingungen von *Kolberg* mit folgenden Worten: „...[es herrschte] *das ´Gesetz des Irrsinns´, dem sich jeder unterordnete, obgleich er den Irrsinn verstand. Sowohl Hitler wie Goebbels mußten von der Idee besessen sein, daß ein solcher Film ihnen mehr nützen konnte als etwa eine gewonnene Schlacht in Rußland. Vielleicht warteten sie auch nur auf ein Wunder, weil sie nicht mehr auf irgendeine errechenbare oder fundierte Art an einen*

Sieg glaubten. In der Traumfabrik Film waren die Wunder ja eher zu Hause als an der Front!“[22]
Doch bei Erscheinen des Films, der zeitgleichen Premiere am 30. Januar 1945 in der Atlantikfestung La Rochelle und in Berlin, war an eine propagandistische Nutzung nicht mehr zu denken. Ob sich mit dem künstlerischen Pathos dieses Films tatsächlich noch jemand zum Durchhalten hätte bewegen lassen, bleibt letztendlich fraglich, aber glücklicherweise unbeantwortet.

In beiden Filmen, *Bismarck* und *Kolberg* diente die Verfilmung deutscher Geschichte als „Mittel zum Zweck“. Es ging niemandem um eine wirklichkeitsgetreue Rekonstruktion, sondern nur darum, wie man die einstigen „glorreichen“ preußischen Kämpfe und Schlachten möglichst propagandaträchtig in der jeweiligen Kriegssituation nutzen konnte.

Die Mittel, die die nationalsozialistische Propaganda anwandte, um die deutsche Geschichte für die eigenen politischen Ziele effektiv nutzen zu können, sind dieselben, die auch die anderen Nationen bereits „erfolgreich“ angewandt hatten. Goebbels setzte genauso auf die Geschichtsdarstellung „im nationalen Pathos“ wie es ihm ein Abel Gance oder ein Sergej Eisenstein in den vorangegangenen Jahren erfolgreich vorgemacht hatten. Ausdrücklich hatte er im Jahr 1933 ja auch seinen Filmschaffenden Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* als einen Propagandafilm von „Vorbildcharakter“ nahegebracht: *„Die Stellungnahme gegen diesen Film kommt rein aus der weltanschaulichen Gesinnung. Der Film ist so gut gedreht, daß ein Mensch, der weltanschaulich nicht auf festem Boden steht, Bolschewist werden könnte. Dieser Film ist aber auch ein Beweis dafür, daß ein ausgesprochenes Tendenzwerk ein großes Kunstwerk sein kann.*“[23]

3.2. Neubeginn `45 / Vergangenheitsbewältigung der NS-Zeit

Die Aufarbeitung des Nationalsozialismus im Film begann in Italien bereits vor der Kapitulation der Faschisten. Roberto Rossellini konzipierte das Drehbuch zu *Rom, offene Stadt / Roma città aperta* (1944/45) noch während der deutschen Okkupation. Nur zwei Monate nach der Befreiung Roms durch alliierte Truppen im Juni 1944 begann Rossellini unter abenteuerlichen Bedingungen die Dreharbeiten. Zu einer Zeit, als Benito Mussolini noch im Norden die „Republblica Sociale Italiana“ von Salò unter deutschem Protektorat führte und lediglich die Hauptstadt und der Süden des Landes befreit waren, verfilmt Rossellini schon die Erfahrungen und Erlebnisse mit dem faschistischen Terrorsystem in der „offenen Stadt“. Alle italienischen Filmstudios waren entweder zerstört oder okkupiert und so war man mehr oder weniger zu einem neuen realistischen Konzept gezwungen, das später als „Neorealismus“ in die

[22] Veit Harlan in: Leiser, Erwin: Deutschland erwache! - Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1968. S.111.
[23] Joseph Goebbels in: „Licht - Bild - Bühne“. Nr.76. 29.3.1933.

Filmgeschichte eingehen sollte. Man drehte vornehmlich auf der Straße und an Realschauplätzen, das Filmmaterial mußte stückchenweise auf dem Schwarzmarkt „organisiert“ werden, es konnten keine Muster angefertigt, sondern die wertvollen Negative mußten im Original geschnitten werden. Außerdem wurde stumm gedreht und erst später nachsynchronisiert. Durch all diese Hindernisse, die fast amateurhaften Produktionsbedingungen, bekam der Film „Ecke und Kanten“, was aber keineswegs das Thema beeinträchtigte, sondern es, im Gegenteil, sogar förderte.
Der Film selbst spielt in den letzten Tagen der deutschen Besatzung Roms. Er erzählt von einem kommunistischen Widerstandskämpfer, der auf der Flucht vor der Gestapo ist. Eine junge Witwe gewährt ihm Unterschlupf. Über einen katholischen Priester kann er den Partisanen eine hohe Geldsumme zur Förderung des Widerstandes zukommen lassen. Bei einer Razzia der Deutschen wird die Witwe erschossen, der Pfarrer nimmt sich ihres Sohnes an, der Widerstandskämpfer entkommt und befreit mit der „Resistenza“ einen anderen, bei der Razzia festgenommenen Freund. Durch eine Denunziation wird jedoch die gesamte Widerstandsgruppe von der Gestapo ergriffen; der Hauptprotagonist wird grausam gefoltert, er stirbt ohne Informationen über die „Resistenza“ preisgegeben zu haben. Auch der Priester wird, unter den Augen der Kinder, die er betreute, hingerichtet. Am Ende des Films steht dann aber ein Bild, das Hoffnung vermittelt: Die überlebenden Kinder gehen einen Hügel hinab auf die Stadt Rom zu.

In diesem italienischen Film fand die unmittelbarste Faschismusbewältigung statt, da Rossellini gemeinsam mit Sergio Amidei und Federico Fellini das Drehbuch zu *Rom, offene Stadt* schon unter der direkten, persönlichen Bedrohung durch das faschistische System geschrieben hatte. In ihm hatten sie die Authentizität der Ängste der Bevölkerung vor dem Terrorregime der Gestapo, wie auch ihre alltäglichen Lebenserfahrungen unter der Besatzung verarbeitet. Der Film gibt als solches kein „historisches“ Ereignis wieder, sondern ein, zum Zeitpunkt seines Entstehens, noch „aktuelles“. Die Trennung zwischen Dokumentarischem und Fiktivem ist in *Rom, offene Stadt* nicht exakt zu ziehen. Erst in diesem Grenzbereich entwickelt der Spielfilm die höchste Authentizität!

Die deutsche filmische Bearbeitung des Themas „Nationalsozialismus“ erfolgte nicht so unmittelbar, mit etwas größerer Distanz. Faktisch war es zuerst im Ostsektor des besetzten Landes wieder möglich, die Verschuldungen des NS-Regimes im Film zu bearbeiten. Bereits der erste deutsche Nachkriegsfilm sollte sich auf Weisung der sowjetischen Besatzungsbehörde mit dem Faschismus auseinandersetzen, um ein neues gesellschaftliches Bewußtsein zu schaffen. Dazu war ein eigenes Aktiv gegründet worden, das neben der Produktion einer neuen Wochenschau auch die Herstellung von Spielfilmen plante. Anfang Mai 1946 starteten die Dreharbeiten zu den ersten drei Spielfilmen, darunter Gerhard Lamprechts *Irgendwo in Berlin* und Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns*. Erst zwei Wochen später erfolgte die

Gründung der Deutschen Film-AG (DEFA), indem dem mittlerweile fünfköpfigen Filmaktiv von der Sowjetischen Militäradministration die Lizenz zur Filmherstellung überreicht wurde.[24] Durch die Zerstörung der deutschen Städte war man gezwungen, die Filme in den Trümmerlandschaften, den Realschauplätzen des Nachkriegsdeutschlands spielen zu lassen.
Die Mörder sind unter uns gibt die Erlebnisse eines Kriegsheimkehrers, eines Chirurgen, der nach Berlin zurückgekehrt ist, wieder. Als „seelisches Wrack" kehrt er aus dem Krieg heim und bezieht mit einer ehemaligen KZ-Insassin eine Mansardenwohnung. Eines Tages begegnet er durch Zufall seinem ehemaligen Hauptmann, der am Weihnachtstag des Jahres 1942 in einem polnischen Dorf die Bevölkerung massakrieren ließ. Der Chirurg plant, Selbstjustiz an dem Kriegsverbrecher zu üben, wird jedoch durch einen Zufall davon abgehalten. Er muß einem sterbenden Kind zu Hilfe eilen. Erst unter dem Einfluß seiner Zimmergenossin gelingt es ihm, seine Rachegedanken zu überwinden. In der symbolträchtigen Schlußeinstellung sieht man dann den Hauptmann hinter den Gitterstäben eines Zaunes stehen, in die die Bilder der Kreuze eines riesigen Soldatenfriedhofs einkopiert sind.
Durch das letzte Bild erhebt der Film ganz eindeutig Anklage gegen all diejenigen, die sich durch den stillen Gehorsam an der Verbreitung des Faschismus mitschuldig gemacht hatten. Das psychische Problem des Protagonisten ist ebenso Thema. Die Anklage, die er gegen den einstigen Hauptmann erhebt, muß er genauso gegen sich selbst stellen. Durch sein Schweigen, sein Mitläufertum, ist er selbst ebenfalls für den Tod zahlreicher Menschen mitverantwortlich. Nicht nur die direkten Befehlsgeber wie sein Hauptmann sind die Täter, sondern jeder einzelne Bürger des Volkes, der geschwiegen hat. Das ist die „Botschaft" des ersten deutschen Nachkriegsfilms.

In ihren Spielfilmen setzte sich die DEFA in den nachfolgenden Jahren in verschiedensten Variationen mit Themen aus der NS-Zeit auseinander.
Kurt Maetzigs *Ehe im Schatten* (1947) thematisierte den selbstgewählten Freitod des Schauspielerehepaares Gottschalk, das sich vom NS-Staat nicht zu eine Ehescheidung aus „arischen" Gründen zwingen lassen wollte. Kurt Maetzigs *Die Buntkarierten* (1949) gibt die Lebensgeschichte einer einfachen Frau aus dem Proletariat, von der Kindheit in der Wilhelminischen Zeit bis in die damalige Gegenwart, wieder und zeichnet, ohne spektakuläre Effekte, den inneren Reifungsprozeß eines Menschen nach. Konrad Wolfs *Sterne* (1958) schildert die Deportation griechischer Juden in das Konzentrationslager Auschwitz. Nach dem flüchtigen Kennenlernen eines jüdisches Mädchens, das sich unter den Deportierten befindet, sieht sich ein deutscher Unteroffizier zur Desertion veranlaßt und schließt sich einer bulgarischen Widerstandsbewegung an. Diese Reihe antifaschistischer DEFA-Filme läßt sich weiter durch die

[24] Im November 1947 wurde die DEFA GmbH in eine Sowjetische Aktiengesellschaft (SAG) umgewandelt. Ihr Kapital wurde zu 55% vom Ministerium für Filmindustrie der UdSSR und zu 45 % von der Zentrag, einer Holding der SED, getragen. 1950 übertrug die UdSSR ihre Anteile auf die DDR. Im Oktober 1952 wurden volkseigene Studios geschaffen und erst danach erfolgte die Umwandlung in einen „Volkseigenen Betrieb" (VEB).
(Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Band 5. Berlin: Henschel Verlag 1992. S.364.)

Jahrzehnte fortsetzen bis hin zu internationalen Welterfolgen wie Frank Beyers *Jacob, der Lügner* (1974), der von einem jüdischen Ghettobewohner erzählt, der die „Lüge“ verbreitet, ein Radio zu besitzen und damit Nachrichten über das Vorrücken der Roten Armee zu empfangen. Diese „Lüge“ setzt er ein, um seinen Leidensgenossen Mut zum Weiterleben zu machen.
Im Lauf der Zeit wurden die antifaschistischen Spielfilme aber immer stärker mit den neuen politischen Zielsetzungen der DDR durchsetzt. Es galt mehr und mehr herauszustellen, daß es in dem sozialistischen Staat, im Gegensatz zu Westdeutschland, gelungen sei, die einzelnen Menschen zu verändern.

In Westdeutschland hatte Helmut Käutner unmittelbar nach dem Krieg versucht, in dem Film *In jenen Tagen* (1947) die Mittel eines Episodenfilms einzusetzen, um die unterschiedlichen Facetten der Gesellschaft in der Zeit des Dritten Reiches nachzuzeichnen. Dazu wählte er die ungewöhnliche Erzählperspektive eines Autos, dessen Besitzer über NS- und Kriegszeiten hinweg mehrfach wechseln. Auf diese Art bekommt das Auto - und mit ihm der Filmzuschauer - „Einblick“ in die verschiedensten menschliche Schicksale unter dem NS-Regime. Geschildert werden sieben Episoden zwischen dem 30. Januar 1933, an dem das neue Auto die Fabrik verläßt, und dem Kriegsende, wo von dem, zu Beginn strahlenden Auto, nur noch ein Wrack übrig ist, das von zwei Mechanikern „ausgeschlachtet“ wird. Ausschnitthaft erzählen die einzelnen Episoden von den dramatischen Erlebnissen, denen die einstigen Besitzer unter dem Nationalsozialismus ausgeliefert waren. Der Zuschauer ist neutraler Beobachter nicht nur des „Lebensweges“ des Autos sondern der zahlreichen, damit verkoppelten menschlichen Lebenswege.
Schauplatz dieses Films sind auch wieder die Trümmerlandschaften des zerbombten Deutschlands. Da auch im Westteil die Filmstudios zerstört waren und allmählich erst wiederaufgebaut werden mußten, war man auch hier, genau wie im Ostsektor gezwungen, an Originalschauplätzen zu drehen. Ein neues, noch gesamtdeutsches Genre war entstanden, der „Trümmerfilm“. Im Westen folgten weitere Filme dieser Machart nur bis zum Beginn der „Wirtschaftswunderzeit“. Robert A. Stemmles *Berliner Ballade* (1948) erzählt in satirischer Überzeichnung von einem Kriegsheimkehrer namens „Otto Normalverbraucher“. Pointenreich stellt er die deutsche Nachkriegswirklichkeit dar, und zwar in einem fiktiven Rückblick aus dem Jahr 2048!
Morituri (1948) von Eugen York ist eine der wenigen westdeutschen Produktionen, die auch den Holocaust thematisierten. Der Film gibt einen halbautobiographischen Bericht vom Schicksal des Juden Israel Becker. Sowohl das Warschauer Ghetto, Auschwitz als auch der Widerstandskampf der Partisanen werden in diesem Film zum Thema gemacht. Doch dieses Thema wurde vom westdeutschen Kinopublikum ignoriert, was der Produzent Arthur Brauner folgendermaßen beurteilte: *„Die Zeit war, wie man in solchen Fällen zu sagen pflegt, noch nicht reif dafür. Das heißt: niemand hatte Lust, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die einen nicht, weil sie kein blütenweißes Gewissen hatten. Die anderen nicht, weil sie froh waren, diese Vergangenheit*

endlich hinter sich zu haben. Und nun kam einer und fraß das Gras, das gerade anfing, darüber zu wachsen, wieder runter. ...“[25]
Auch eine Produktion wie *Lang ist der Weg* (1948) über die Vernichtungslager stieß auf wenig Gegenliebe beim westdeutschen Publikum, das lieber nach Zerstreuung suchte. Dennoch muß hervorgehoben werden, daß die westdeutschen „Trümmerfilme“ zumindest dem Leben im Nachkriegsdeutschland eine neue Ausrichtung gaben und Hoffnung vermittelten.[26]
Doch das Genre der Trümmerfilme währte nicht lang. Mit zunehmendem Wiederaufbau wuchs die Kommerzialisierung und damit unweigerlich auch die Anzahl der Filme, die eher auf Verdrängung als auf Aufarbeitung setzten.

Neben den weniger werdenden engagierten Filmen über die NS-Zeit tauchen in der bundesrepublikanischen Filmproduktion etwa ab Mitte der Fünfziger Jahre auch immer mehr der kriegsverherrlichenden Heldenepen oder der sogenannten „Kasernenhof-Klamotten“ auf. Titel wie *08/15* (1954), *Der Stern von Afrika* (1957), *U 47 - Kapitänleutnant Prien* (1958) oder *Es muß nicht immer Kaviar sein* (1961) verraten schon, in welch kommerzorientierte Richtung diese Filme zielten. Der Zweite Weltkrieg diente nun nur noch als reine „Abenteuerkulisse“, vor der sich die Film-„Helden“ der deutschen Wehrmacht, ohne Nennung von Holocaust oder sonstiger Verbrechen, zu bewähren hatten. Die Legende von der „unschuldigen“ deutschen Wehrmacht schlug sich in diesen „Kriegsfilmen“ nieder.

Auch die Tatsache, daß sich einstige Regisseure des nationalsozialistischen Regimes anmaßten, nun, nach dem Krieg, die moralische Bewertung der NS-Zeit vorzunehmen, muß als Negativum der westdeutschen Vergangenheitsaufarbeitung angeführt werden. Hatte nicht ein Wolfgang Liebeneiner, der 1949 den moralisierenden Trümmerfilm *Liebe 47* drehte, nur wenige Jahre zuvor noch Propagandafilme im Auftrag von Joseph Goebbels gedreht? Hatte er nicht mit Filmen wie *Ich klage an* (1941) das deutsche Volk in der Euthanasiefrage aufgehetzt oder mit *Bismarck* (1940) für den Krieg gegen Frankreich geworben. Und genau dieser Wolfgang Liebeneiner versuchte nur acht Jahre später der bundesdeutschen Bevölkerung in seinem Filmwerk *Liebe 47* klar zu machen, daß die Resignation der Nachkriegszeit zu überwinden sei und sich nun neue Lebensziele auftun würden. Eine äußerst eigenwillige Form der Vergangenheitsbewältigung!

1955 kamen zwei Filme in die bundesrepublikanischen Kinos, die ein und dasselbe Thema in fast dokumentarischer Form den Zuschauern ins Gedächtnis zurückzurufen wollten: *Der 20. Juli* von Falk Harnack und *Es geschah am 20. Juli / Drei Schritte zum Schicksal / Aufstand gegen Adolf Hitler - Was geschah wirklich am 20. Juli 1944?* von Georg Wilhelm Pabst. Geschildert werden in

---

[25] Brauner, Arthur: Mich gibt`s nur einmal - Rückblende eines Lebens. München, Berlin: Herbig 1976. S.75.
[26] Becker, Wolfgang, Schöll, Norbert: In jenen Tagen... - wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen: Leske + Budrich 1995. S.24.

beiden Filmen die detaillierten Ereignisse des 20. Juli 1944, vom gescheiterten Attentat auf Adolf Hitler durch Claus Graf Schenk von Stauffenberg. In der Verfilmung von Pabst werden die Geschehnisse des einen einzelnen Tages in aller Ausführlichkeit nachinszeniert, man gaukelt dem Zuschauer eine Authentizität vor. Harnack hingegen ergänzt in seiner Version den exakten Tagesablauf vom 20. Juli mit tiefergehenden Hintergrundinformationen über Vorgeschichte und Motive der Attentäter sowie mit Reaktionen aus der Nachkriegszeit.

Die Diskrepanz zwischen der westdeutschen und der ostdeutschen Faschismusaufarbeitung ist beachtlich. War es in der Sowjetischen Besatzungszone bzw. der späteren DDR eines der Hauptziele, diese historische Vergangenheit zu behandeln und aus ihr zu lernen, so setzte man in Westdeutschland eher auf den kommerziellen Film. Zwar gab es auch einige wenige engagierte Filme gegen den Faschismus, doch faßte der westdeutsche Film die Verfehlungen unter dem Nationalsozialismus eher als eine „Kollektivschuld“ des gesamten Volkes auf. In seiner Funktion als staatlicher Befehlsempfänger wurde dem einzelnen Bürger die „Opferrolle“ auferlegt.[27]
Aus heutiger gesamtdeutscher Sicht bleibt festzuhalten, daß die filmische Behandlung von Faschismus, Nationalsozialismus oder Holocaust, die wirkliche Auseinandersetzung mit ihren Hintergründen, fast ausschließlich im Ostteil Deutschlands erfolgte. Zwar wandelten sich auch hier die Produktionen unter dem zunehmenden Einfluß der SED zu „sozialistischen“ Filmen, die die antifaschistischen Ziele von Staat und Partei vorantreiben sollten, doch ließ man sich hier nicht, wie in den Kommerzproduktionen des Westteils, zu grober Verharmlosung und Schwarz-weiß-Zeichnung hinreißen.

[27] ebd. S.181ff.

4. Wegbereiter neuer filmischer Formen

Erneuerungen bzw. Weiterentwicklungen der Filmsprache bestimmten schon von je her das Medium Film. Der Einfluß technischer Neuerungen bot gerade diesem Medium immer wieder die Möglichkeit der Entwicklung.
Eine „Bearbeitung“ von Filmen fand bereits in den ersten Jahren statt, als Filmaufnahmen, etwa von Lumiere, in der Kamera durch Stopptrick verändert wurden. Später wurden Szenen in einzelne Einstellungen eingeteilt und dramaturgisch wichtige Details durch Großaufnahmen hervorgehoben, die auf diese Weise besondere Betonung fanden. Auch technische Entwicklungen, wie beispielsweise die Einführung des Tonfilms, der Einsatz von Farbe und Breitbildsystemen oder neuerdings die digitalen Bildveränderungsmöglichkeiten, erschlossen den Filmemachern andere Ausdrucksmöglichkeiten. Zwischen den einzelnen Phasen der Weiterentwicklung standen jedoch auch immer Phasen der Stagnation, in denen die gerade gängigen Produktionsweisen als technischer Standard galten und immer nur mit Schwierigkeiten angetastet und weiterentwickelt oder überwunden werden konnten.
Im „poetischen Realismus“ des Französischen Kinos fand beispielsweise die Tonfilmtechnik erst ihre künstlerische Vervollkommnung. Der Regisseur René Clair wandte sich mit seinen Filmen davon ab, den Ton zur bloßen Aufnahme von Dialogen zu nutzen. In *Die Million / Le million* (1931) setzte er Musik, Dialog und natürliche Geräusche gleichberechtigt ein und gab der neuen Technik so erst einen gestalterischen Nutzen. Er begann, mit akustischen Kontrasten zu arbeiten, setzte „innere Monologe“ ein oder nutzte Gesangsdarbietungen, um dem Zuschauer die Emotionen zu vermitteln. Clair hatte einen Weg gefunden, die neue Technik filmisch zu nutzen und über sie Emotionen zu vermitteln.
Ähnlich verhielt es sich dann auch zwei Jahrzehnte später, als mobiles Aufnahmegerät, zuerst den dokumentarischen und schließlich auch den fiktionalen Film einschneidend verändern sollte.

4.1. „Direct Cinema“ und „Cinéma Vérité“ - neue, von der Technik des Fernsehens geprägte, dokumentarische Formen

Im Jahr 1953 wurde vom Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) und dem Rundfunktechnischen Zentralinstitut (RTI) in Hamburg ein technisches Verfahren entwickelt, das bedeutenden Einfluß auf die weltweite dokumentarische Filmarbeit haben sollte: Das Pilottonverfahren.[28] Beim NWDR wurde die Pionierarbeit geleistet, die es fortan ermöglichte, lippensynchrone Tonaufnahmen mit leichtem, tragbaren Kameraequipment zu machen und darüber zu neuen dokumentarischen Formen zu gelangen.

[28] Diercks, Carsten: Spurensuche im Medienkeller - Der Pilotton: eine Hamburger Erstgeburt. in: Hamburger Flimmern - Die Zeitschrift des Film- und Fernsehmuseums Hamburg e.V. Nr. 5. Februar 1999. S.26 ff.

Der Kameramann des NWDR Carsten Diercks drehte im Jahr 1954 den ersten Dokumentarfilm mit dem Titel *Musuri - Es geht aufwärts am Kongo* mit der neuen Pilottontechnik und auf dem, zu jener Zeit vom Fernsehen noch verschmähten, 16mm-Film.[29] Erst nach der großen Zuschauerresonanz auf diesen ersten Fernsehdokumentarfilm wich man beim noch jungen elektronischen Medium vom ursprünglichen Anspruch, „immer live dabei zu sein“ ab und begann über die Möglichkeiten nachzudenken, die die neue 16mm-Film-Pilotton-Technik bot. In den folgenden Jahren verbreitete sich die Pilottontechnik schnell unter den anderen Sendern der ARD und beim ZDF. Auch die Tagesschauberichterstattung begann, fortan ihre Stücke in jenem Verfahren herzustellen und im April 1961 verkaufte der NDR synchrones Bild-Tonmaterial über die „Kuba-Krise“ an die US-Fernsehgesellschaft CBS, die erst jetzt auf den fortschrittlichen Stand der deutschen Fernsehberichterstattungstechnik aufmerksam wurde und fortan auch eigene Produktionen mit dieser Technik herstellte.

Im Jahr 1957 wurde in den USA von Robert Drew, Richard Leacock und Donald Alan Pennebaker die „Drew Association“ gegründet, die sich zum Ziel gesetzt hatte, ohne Inszenierung Dokumentarfilme über die „reale“ Lebensweise von Menschen zu machen.
Dazu setzte die Filmgruppe neues Aufnahmegerät ein, bzw. begann, bestehende Aufnahmetechniken (wie etwa das oben beschriebene Pilottonverfahren) in sinnvoller Weise miteinander zu kombinieren. Man drehte auf 16mm-Film und nutzte hochempfindliches Filmmaterial sowie lichtstarke Objektive, um von künstlicher Beleuchtung unabhängig zu werden. Die Motoren von Kamera und Tonaufnahmegerät waren quartzgesteuert und über ein Pilottonsignal miteinander gekoppelt, so daß Bild und Ton auch bei langen Sequenzen (bis zu 11 Minuten beim 16mm-Film) absolut synchron liefen. Mit einem elektrischen Klappensignal wurden Bild und Ton beim Kamerastart automa-

---

[29] Die Idee, die Aufnahmen der ersten Fernsehauslandsexpedition auf 16mm-Film zu drehen, stammt vom damaligen technischen Leiter des NWDR Adalbert Lohmann, einem ehemaligen Siemens-Klangfilm-Ingenieur. Er griff auf sein Hobby, den 16mm-Schmalfilm zurück, um die, in jenen Zeiten noch flüchtigen, Fernsehbilder konservieren zu können. Dieses Vorhaben stieß in Fernsehkreisen auf wenig Gegenliebe, da man „live“ senden und nur in Ausnahmefällen auf die „Filmkonserve“ *Wochenschau* - in 35mm-Technik - zurückgreifen wollte. Der 16mm-Film war zu jener Zeit noch als „Amateurfilm“ verpönt und die Cutterinnen des NWDR weigerten sich bis 1956 erfolgreich, das kleine Format zu schneiden. Der Kameramann Diercks mußte anfänglich noch selbst Hand anlegen und seine eigenen Aufnahmen auch noch schneiden. Die Entwicklung der 16mm-Pilottontechnik erfolgte praktisch hinter dem Rücken der Programmverantwortlichen und der erste Auslandsdokumentarfilm wurde ohne Probelauf mit den gerade noch rechtzeitig fertiggestellten „Prototypen“ gedreht.
Gemeinsam mit dem Rundfunktechnischen Zentralinstitut an der Rothenbaumchaussee hatte man ein tragbares Tonbandgerät, einen MAIHAK-Recorder MMK3 dahingehend umgebaut, daß man mit ihm ein, von der Filmkamera kommendes, Pilottonsignal auf einer separaten Spur aufzeichnen konnte. Die Kamera selbst, eine Arriflex 16 ST war so umgerüstet worden, daß sie bei jedem belichteten Filmbild einen elektrischen Impuls ausgab, der über ein Kabel übertragen und auf der zweiten Spur des Tonbandes aufgezeichnet wurde. Die gesamte Ausrüstung hatte ein Gewicht von kaum 11 kg.
Die eigentliche Erfindung des Pilottons geht zurück auf einen Entwicklungsingenieur des Bayrischen Rundfunks namens Josef Schürer. 1953 war der Bayrische Rundfunk technisch noch nicht in der Lage, Beiträge zum Fernsehprogramm zu liefern und so wurde Schürer zur Zentraltechnik des NWDR abbeordert, die seine Erfindung in die Praxis umsetzte. (ebd.)

tisch synchronisiert, das umständliche Schlagen einer Holzklappe im Bild entfiel. Der Geräuschpegel konnte durch den Einsatz selbstgeblimpter Kameras abgesenkt werden.[30] Dadurch, daß man ohne Stativ arbeitete, waren Ton und Kameramann in der Lage, spontan auf Geschehnisse zu reagieren oder auch eine gehende Person mit der Kamera durch Flure, über Straßen oder auch bis ins Auto zu begleiten. Das Prinzip der „living camera“ bedeutet, daß sich die Kamera ständig in „Wartestellung“ befindet und erst dann, wenn etwas passiert, spontan „lebendig“ werden kann. Die Äußerung von Pennebaker „Es gibt keine festen Standpunkte“[31] läßt sich sowohl auf die Kameraarbeit wie auch auf den Inhalt beziehen. Die Voraussetzung zum „Direct Cinema“ ist die Neugierde.
Mit diesen technischen Voraussetzung waren Leacock und Pennebaker nun in die Lage versetzt, reale Personen in realen Situationen zu filmen. Es gab keine Regieanweisungen, Kamera- und Tonmann zeichneten lediglich Ereignisse auf, die sich auch ohne sie ereignet hätten. Die erste Produktion der „Drew-Association“ war der Film *Primary* (1960) von Donald Alan Pennebaker, eine Beobachtung des damaligen Senators John F. Kennedy auf einer Wahlkampfreise im Präsidentschaftswahlkampf durch Wisconsin. Ähnliche Langzeitbeobachtungen waren auch in den folgenden Produktionen zu sehen. Pennebakers *The Chair* (1962) beschreibt die Bemühungen des Anwaltes Dan Moore um die Begnadigung eines zum Tode verurteilten Mandanten, Leacocks *A happy mother`s day* die Erlebnisse einer jungen Mutter nach der Geburt von Fünflingen. Pennebakers Produktion *Don´t look back* (1965) über eine Englandtournee Bob Dylans gab dem Direkt Cinema eine neue Ausrichtung. Man wandte sich zunehmend populären, kommerzorientierten Themen wie der Beobachtung von Rockmusikern zu.

Aber auch in der Fernsehanstalt, die eine der technischen Voraussetzungen zum „Direct Cinema“ geschaffen hatte, beim Norddeutschen Rundfunk, fand die neue dokumentarische Methode Anwendung. Der Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn produzierte zu Beginn der Sechziger Jahre Beiträge für das NDR-Magazin *Panorama* in der „lebendigen“ Methode mit Handkamera. Beispielsweise berichtete Wildenhahn auf diese Weise von einem Parteitag der SPD. 1967 produzierte er für seinen Sender dann den Dokumentarfilm *In der Fremde*, in dem er eine Bauarbeiterkolonne über mehrere Wochen beim Bau eines Futtersilos beobachtet und deren monotones Arbeitsleben wie auch ihre derben Umgangsformen dem Zuschauer unmittelbar vor Augen stellte.
Auch der Amerikaner Richard Leacock wurde mehrfach für das deutsche Fernsehen, den NDR, tätig. D.A. Pennebaker drehte im Auftrag des

---

[30] Der hier beschriebene technische Standard beschreibt den Endpunkt einer Entwicklung. Die „Drew-Association“ entwickelte im Lauf der Jahre ihr Filmequipment kontinuierlich weiter und paßte es den Bedürfnissen ihrer Dokumentarfilme an. Beispielsweise konnten die ersten Filme des „Direkt Cinema“ noch nicht mit den beschriebenen selbstgeblimpten Kameras gedreht werden, da diese erst Mitte der Sechziger Jahre auf den Markt kamen. Die sich verändernden dokumentarischen Produktionsmethoden mußten die Hersteller erst veranlassen, entsprechende Geräte in Serie zu fertigen.
[31] Donald Alan Pennebaker in: D.A. Pennebaker meets F.J. Strauß. Fernsehdokumentation von Angelika Wittlich. Bayrischer Rundfunk, München 1995.

Bayrischen Rundfunk für das Magazin *Report* eine Langzeitbeobachtung über den damaligen Vorsitzenden der CSU-Landesgruppe im Deutschen Bundestag Franz-Josef Strauß. Aus dem Material, das der BR nur zum Teil für das Magazin benutzte, schnitt Pennebaker für sich privat den Dokumentarfilm *Hier Strauß* (1965), der erst 1995 erstmals vom BR gesendet wurde.

Der Franzose Jean Rouch schuf eine, vom „Direkt Cinema“ abweichende, dokumentarische Form: das „Cinéma Vérité“. Rouch drehte seine Dokumentarfilme vornehmlich in Afrika und dokumentierte das Leben und die Rituale der ansässigen Eingeborenenstämme. Mit der oben erläuterten Technik ließ er den Filmzuschauer an der naturverbundenen Lebensweise der Eingeborenen teilhaben. In dem siebenteiligen Filmzyklus *Sigui* (1967-1974) begleitet er ein, sich über mehrere Jahre hinziehendes, Stammesritual mit der Kamera. Dabei verzichtet er auf jegliche Kommentierung und läßt ausschließlich den aus Trommelklängen und Eingeborenengesängen bestehenden Originalton über mehrere Stunden auf den Zuschauer wirken. Kamera- und Tonmann reihen sich mit ihren laufenden Geräten in die Kette der singenden und tanzenden Eingeborenen ein und nehmen *aktiv* an den Zeremonien teil. Über das Filmmedium kann nun auch der Zuschauer indirekt teilhaben und das tranceähnliche, ekstatische Erlebnis der Tänze am eigenen Leib erfahren. Als solches gibt das „Cinema Vérité“ die Atmosphäre eines Geschehens noch unmittelbarer an den Zuschauer weiter als das „Direct Cinema“.

Wie weit die technischen Entwicklungen in Deutschland und den USA parallel stattfanden oder einander gegenseitig beeinflußt haben, läßt sich nur mehr schwer feststellen. Tatsache ist jedoch, daß die Pilottontechnik schon sieben Jahre vor der ersten „Direct Cinema“-Produktion entwickelt worden war und keineswegs, wie in den meisten Veröffentlichungen irrtümlicherweise behauptet, von der Drew-Leacock-Pennebaker-Filmgruppe „erfunden“ wurde. Ihnen ist lediglich zuzurechnen, daß sie die Pilottontechnik mit anderen Techniken, wie der selbstgeblimpten Kamera kombinierten und in dieser Kombination eine neue, unmittelbarere Filmsprache entwickelten, die dann auch wieder auf die Fernsehberichterstattung Auswirkungen hatte (hautnahe Reportagen mit Handkamera etc.). Die Erfindung des Pilottons ist dem Münchener Ingenieur Josef Schürer zuzuschreiben!

Mit der neuen dokumentarischen Methode näherte man sich auch neuen Inhalten.
Fraglich ist jedoch, ob es im „Direct Cinema“ tatsächlich keine Inszenierung gibt. Zum einen werden die gefilmten Personen durch die Anwesenheit eines Filmteams dazu verleitet, sich selbst vor der Kamera zu „inszenieren“ und zum anderen erfolgt auch im Schnitt und in der Auswahl des Filmmaterials nachträgliche immer eine Inszenierung. Beispielsweise belichtete D.A. Pennebaker für seinen Film *The Chair* (1962) etwa 25.000 Meter Filmmaterial, das für die Endfassung auf 700 Meter „zusammengeschnitten“ werden mußte. Das entspricht einem Drehverhältnis von 1:35. Allein diese Zahl verdeutlicht schon,

wie drastisch in der Nachbearbeitung in das Material eingegriffen werden mußte. Darüber hinaus wurden die Aufnahmen zu *The Chair* in einer Parallelmontage ineinander verschnitten, um das Geschehen zusätzlich zu dramatisieren. All diese Punkte belegen, daß die Macher des „Direct Cinema“ ihr „Ideal“ eines vollkommen „realen“ Dokumentarfilms gar nicht erreichen konnten, sondern immer mit einem mehr oder minder kaschierbaren Kompromiß leben mußten.
Das „Direct Cinema“ bedeutete lediglich, daß man sich, soweit es die technischen Möglichkeiten erlaubten, der Realität annäherte; man konnte sie als solche aber keinesfalls voll erfassen! Der Unterform des „Direct Cinema“, dem „Cinéma Vérité“, gelang diese Annäherung an die Realität über das vollkommen subjektive Erleben des Zuschauers am eindrucksvollsten.
Durch den rüden Umgang mit der Filmtechnik schufen sich die Vertreter der neuen dokumentarischen Produktionsmethode jedoch selbst zahlreiche Gegner. Vor allem bei den Fernsehsendern, die sehr hohe technische Qualitätsmaßstäbe anlegen, waren die Macher des „Direct Cinema“ verrufen, da sie oftmals vollkommen unterbelichtetes Filmmaterial ablieferten, bei laufender Kamera Schärfe und Blende nachregelten oder aber mit abrupten Schwenk- oder Zoombewegungen auf überraschende Ereignisse reagierten. Sie hatten mit ihrer Produktionsmethode die Grundlage für die heutige „bewegliche“ Fernsehberichterstattung geschaffen, damit gleichzeitig aber auch schon die Grundlage für das Aussterben ihres eigenen „Film-Stils“ gelegt.
Weil mit den in den Siebziger Jahre aufkommenden tragbaren elektronischen Fernsehkameras wesentlich einfacher unter ungünstigsten Bedingungen gearbeitet werden konnte, lösten diese nach und nach die schwerfälligeren Filmkameras des „Direct Cinema“ ab. Bei den Fernsehsendern spielte es keine Rolle, ob damit auch der „Look“ des Filmmaterials verloren ging. Das „Direct Cinema“, das fast ausschließlich vom Fernsehen getragen wurde, war damit als „Film-Form“ beendet.

4.2. „Nouvelle vague“ / revolutionäre Erneuerung der Filmsprache durch das Prinzip der „Philosophie der Diskontinuität“

Seit Mitte der fünfziger Jahre unterlag der europäische Film zahlreichen Umwälzungen und Veränderungen. Insbesondere in Frankreich nutzte eine neue, junge Generation von Cinéasten die Möglichkeit, direkt in die Filmregie einzusteigen und nicht, wie bis dahin üblich, sich in der Hierarchie langsam über Assistententätigkeiten bis zur Regie „hochzuarbeiten“. Viele dieser Filmneulinge brachten ein breites filmtheoretisches Vorwissen mit, das sie sich als Redakteure der Filmzeitschrift „Cahiers du cinéma“ erworben hatten.
Nach zwei Kurzfilm-Experimenten machte der Kritiker Claude Chabrol als erster den Schritt zum großen Spielfilm und finanzierte mit privaten Geldern, dem Erlös einer Erbschaft, seinen ersten Film *Le beau Serge / Die Enttäuschten* (1958). Ihm folgten zahlreiche seiner Kritikerkollegen wie beispielsweise Francois Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Louis Malle,

aber auch zahlreiche Regisseure, denen der spätere Ruhm der vorab genannten Filmemacher verwehrt blieb und die lediglich einige wenige Filme fertigstellten. Die Filme der „nouvelle vague“ stießen bei den Kritikern auf den ersten Blick auf Ablehnung. Obwohl sich bei der Zuordnung oder Abgrenzung von Filmen zu Genres oder Stilrichtungen immer das Problem stellt, allgemeingültige Aussagen über das jeweilige Genre zu treffen, da jeder Film ein eigenständiges Werk ist, so lassen sich für die „nouvelle vague“ doch formale wie auch inhaltliche Gemeinsamkeiten feststellen:

Die revolutionären Veränderungen der filmischen Form basieren auf einem veränderten inhaltlichen Anspruch. Formal unterscheiden sich die Filme der neuen Welle durch einen veränderten dramaturgischen Aufbau: Die Filmplots weisen Brüche in ihrer Grundkonstruktion auf. Innerhalb einer filmischen Erzählung werden plötzlich neue Erzählstränge aufgegriffen und ebenso überraschend wieder fallengelassen. Die Charaktere agieren ohne erkennbare Motive, und ihr Spiel erscheint improvisiert. Die Filme sind an Originalschauplätzen, meist mit Originalton, ohne großen technischen Aufwand gedreht worden. Sie spielen größtenteils in der Gegenwart und zeigen alltägliche Handlungen von Menschen, denen man täglich auch auf der Straße begegnen könnte.
Diese Produktionsmethoden und die technische Unerfahrenheit der neuen Regisseure wirkten auf die alteingesessene Filmwirtschaft eher chaotisch. Beispielsweise kursierten während der Dreharbeiten von *À bout de souffle / Außer Atem* (1959; Regie: Jean-Luc Godard) in den Pariser Filmateliers und Produktionsbetrieben Gerüchte, Godards Film könne aufgrund mangelhafter Continuity später gar nicht geschnitten werden. Tatsächlich weist der Film zahlreiche Anschlußfehler, Achsensprünge oder Jump-Cuts auf, die von der klassischen Branche als technische Fehler getadelt wurden, von Godard selbst dann aber kurzerhand zu einem „neuen Stil“ umformuliert wurden.
Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die Filme der „nouvelle vague“ keineswegs als chaotisch. Das improvisierte Spiel, die Originalschauplätze, die wirklichkeitsgetreuen, teils zusammenhanglosen Dialoge sind näher an der Realität als künstlich erzeugte Filmwelten.

In ihrem Artikel „Cinema of appearance“ stellen die Autoren Gabriel Pearson und Eric Rhode die These auf, daß dieser „humanistische Anspruch“ der neuen Welle von vielen damaligen Kritikern nicht verstanden worden sei. Ihre Versuche, die Filme der „nouvelle vague“ in der traditionellen Form, nach logischen Maßstäben, zu kritisieren, seien zwangsläufig zum Scheitern verurteilt gewesen. Das Plot traditioneller Filme sei nämlich von der Voraussetzung einer stabilen Realität (*stable reality*) ausgegangen: *„[...] that in this art both the inner world of the individual and the outer world in all its totality are stable and continuous; that their relationship is dynamic; and that man is equipped, by his reason and imagination, to understand both this world and himself. [...]*

That this inner and outer world remain, despite disruptions, in harmony with each other.“[32]

Die andere, neue Art der filmischen Konstruktion habe ihre Vorläufer im italienischen Film. Bereits in *Ladri di biciclette / Fahrraddiebe* (1948) von Vittorio De Sica entspreche das Plot des Films, die Suche nach dem gestohlenen Fahrrad in den Straßen Roms, nicht der eigentlichen inhaltlichen Aussage.

„[...] The social conflict is in fact not the plot; it is no more than a theme. The true plot, miming the wayward drift of father and son lost in a labyrinth of streets and piazzas, is the futile search for the illusive thief. This search poses strange unanswered questions.“[33]

Noch einen Schritt weiter sei Michelangelo Antonioni mit seinem Film *L`aventura / Die mit der Liebe spielen* (1959) gegangen. In diesem Film entspreche das Plot ebenfalls nicht der tatsächlichen Bedeutung des Films. Bei Antonioni unterstütze die ungewöhnliche Struktur des Films (Puzzle-Technik) die Sehweise des Zuschauers, der nun auch die inhaltliche Bedeutung selbst zusammenfügen müsse, um die Frage nach den Motiven der Charaktere beantworten zu können.

Am Ende dieser filmischen Entwicklung stehe schließlich *À bout de souffle* von Jean-Luc Godard, in dem kaum noch eine Verbindung zwischen Aktion und Plot erkennbar sei: die vordergründige Aktion sei hier nun der inhaltlichen oder philosophischen Bedeutung untergeordnet. Die Beziehung zwischen Michel und Patricia, die nicht der Aktion entspreche, sondern im Bereich von inhaltlicher Aussage, philosophischer Bedeutung oder auch humanistischem Anspruch anzusiedeln sei, bilde nun das Plot.[34] Damit ist das Plot in diesem Film von der vordergründigen Seite der Aktion auf die inhaltliche Ebene übergewechselt.

De Sica / Antonioni:		**Godard / Truffaut:**	
(das „klassische“ Kino)		(die „nouvelle vague“)	
Aktion	inhaltl. Aussage	Aktion	inhaltliche Aussage
|	Bedeutung		philosophische Bedeutung
|	[wird dem Plot eher		humanistischer Anspruch
↓	nebenbei mitgeliefert]		↓
Plot			Plot

Am Ende des Films wird dieses Plot mit humanistischem Anspruch von Godard jedoch ad absurdum geführt. Godard selbst faßt die Bedeutung seiner Filme in dem Ausspruch „un gag“ zusammen und setzt damit, wie sein philo-

[32] Pearson, Gabriel, Rhode, Eric: Cinema of appearance. in: Sight and sound – The international film quarterly. Volume 30. No.4. Hrsg. v. British Film Institut. London: Autumn 1961. S.161.
[33] ebd. S.162.
[34] ebd. S.162f.

sophischer Wegweiser Sartre, jegliche Sinnbezogenheit des Lebens außer Kraft.
In Fortsetzung der humanistischen Theorie Jean-Paul Sartres hat Godard in „A bout de souffle“ nun eine neue, andersartige Grammatik der Filmsprache entwickelt.
In ihrem Artikel „Cinema of appearance“ listen Pearson und Rhode die, durch Sartres Existentialismus geprägten Voraussetzungen der Neuen Welle auf:

„Assumptions of the New Wave:

1. *A world in which all appearances are equally valid is a world of discontinuity. The self is a series of events without apparent connection: its past and future are a series of actions, but its present is a void waiting to be defined by action. The self therefor is no longer seen as stable. It is without an inner core – without essence.*
2. *Other people are likewise without essence: since they too are an infinite series of appearances, they remain unpredictable. Only objects – i.e. ´things´ with an essence – can be understood. People remain mysteries.*
3. *Since there is no longer a stable reality, traditional moralities prove untrustworthy. They seek to essentialise appearances, order them so that they can be predicted, and so conceal from men their true condition in a discontinuous world – utter isolation. Each is responsible for improvising his moral imperatives; to accept any one role (i.e. to fix one`s identity as ´bandit´, ´pianist´ or ´intellectual´) is an evasion of responsibility and becomes ´bad faith´. Such ´bad faith´ dehumanises and turns man into an object. Existentially, he dies.*
4. *Conversely, to avoid bad faith morality must be an endless, anguished process of improvisation. One no longer acts to fulfil ideals like goodness and decency, but to initiate one´s own self-discovery, the only moral ´goal´ left. Hence action is necessarily opportunistic.*
5. *In consequence, each act is unique and without social precedence, and so to others will appear motiveless since there is no stable self on which to pin a motive. From this arises the seemingly absurd notion of a motiveless act (l`acte gratuit).*
6. *Our continuous re-creation in every act is the condition of our freedom. But such a continuous freedom demands total responsibility for all that we are, have been and are to be. It is only theoretically possible to live up to such a rigorous ideal, so that we seek to flee from it into the passivity of being an object. To the man-as-object the world ceases to be an infinite series of accidents.“*[35]

Die Moral des Filmemachers in der Neuen Welle besteht darin, die Realität nicht länger hinter Illusionen zu verbergen. Die filmische Sprache der „nouvelle vague“ benutzt eigene Vokabeln wie Gags, Zitate aus der amerikanischen Massenkultur (Gesten aus B-Picture-Filmen, Comics, T-Shirts, Autos)

[35] ebd. S.164.

oder eine andere Form der Sprache. Die Charaktere werden zu Stereotypen stilisiert (z.B. „Gangster“, „Klavierspieler“, „Bullen“), hinter denen ihre Identität verschwindet. Das „Selbst“ wird zum „Objekt“!
„Since we are no longer interested in content but in the mind handling it, the disruptions and disconnections of narrative no longer disturb us; for these features do not signal a failure on the director`s part but, on the contrary, a success. Failure would lie in his forgetting this self-exploration and becoming involved in the bad faith of telling a tale. He achieves his success by freeing himself for this temptation, imposing his own mental gestures on us. This can be contrived through camerawork and cutting.“[36]

In einem Spiegel-Artikel über Jean-Luc Godard beschreibt Ulf Poschardt diese neuartige Umsetzung des philosophischen Hintergrundes in eine „reale“ Filmsprache folgendermaßen: *„Fortan waren die mit Kino-Mythen versetzten Abenteuer- oder Liebesgeschichten immer auch Dokumentarfilme. Die Wirklichkeit wurde in der Kunstwelt Film zart und sensibel eingefangen. Jacques Rivette bezeichnet ´eine gewisse Reinheit des Blicks, eine Unschuld der Kamera, als wären sie nie verloren gewesen´, als das ´Kostbarste und Zerbrechlichste im Kino´. Die Begrenztheit des Budgets, die Liebe zur Welt und zur Kunstwelt Kino machten den Hang zum Realismus unvermeidlich. Doch weil dieser Realismus die Erscheinungsformen des Alltags - all die T-Shirts, Peugeots und Zigaretten - so vollkommen aufsog, gewann er einen Charme, der in der Filmgeschichte einsam dasteht. Die nouvelle-vague-Mädchen tragen auf ihren feingliedrigen Körpern T-Shirts, die man sonst nur an Männern sah. Sie lesen Faulkner, während die Jungs lässig in Sexheften blättern, und ihre Interessen sind durchaus verschieden. Patricia fragt Michel, warum er denn gekommen sei. Michel grinst: ´Ich? Weil ich gern wieder mit dir schlafen will.´ Klare Ansage und 1960 eine echte Kino-Sensation. ´Als ich angefangen habe´, erzählt Godard in seiner Filmgeschichte, ´sagten wir uns: Im französischen Film werden bestimmte Wörter nicht gebraucht, wird an bestimmten Orten nicht gedreht, also machen wir genau das´. Die Filmkritikerin Frieda Grafe, die die nouvelle vague in Deutschland bekannt machte, sah in den französischen Filmen ´die Gesten, die Ausdrücke und das Lebensgefühl´ ihrer Generation. Doch wie bei jeder großen Kunst wurde aus dem Abbild einer Generation ein Vorbild für alle späteren Generationen. Michel, von Belmondo gespielt, gehört zum engsten Freundeskreis von Bart Simpson, James Dean und Dirty Harry: lauter Helden und Klassiker der Jugendkultur. Michel taucht als schwule Style-Ikone in den Melville-Filmen mit Alain Delon auf, er sitzt in den Autos der Roadmovies von Wim Wenders und war einer der ´Reservoir Dogs´ bei Tarantino. Als Teil der nouvelle vague gehörte er einer bestimmten Generation an, als Popmythos allen jugendlichen Rebellen. Bis heute.“*[37]

---

[36] ebd. S.165.

[37] Poschardt, Ulf: Das Reich der Sinne - Jean-Luc Godard als Prophet der Lebenslust. in: Spiegel special - 100 Jahre Kino. (Sonderh.). Hrsg. v. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein. Nr.12/1994. Hamburg. Dezember 1994. S.104f.

Die detaillierte Filmkenntnis der Macher der „nouvelle vague“ und die Beeinflussung aus vielen verschiedenartigen Stilrichtungen der Filmgeschichte waren Ende der sechziger Jahre ein wirkungsvolles Mittel in der Konkurrenz zur bestehenden Filmindustrie. Es finden sich Anlehnungen an den deutschen Expressionismus, den poetischen Realismus, den amerikanischen Actionfilm, den Western oder den „film noir“, an die Dramaturgiegestaltung und den „Suspence“ Alfred Hitchcocks, die Produktionsweisen des neorealistischen Films sowie eine Vielfalt an autobiographischen Prägungen durch die einzelnen Regisseure. Ihre Fähigkeit, die erfolgreichen und bewährten Elemente der zuvor genannten Filmgattungen zu erkennen und in neue, eigenständige Werke umzusetzen, sie zu zitieren und weiterzuentwickeln, waren große Vorteile gegenüber den erstarrenden Konventionen der rein konsumorientierten Filmindustrie. Die „nouvelle vague“ war eine Entwicklung, die nur aus sich selbst heraus entstehen konnte. Man konnte dem etablierten Film etwas entgegenhalten, das dieser trotz technischem Perfektionismus nicht zu erreichen imstande war: eine auf das moderne Leben ausgerichtete Intellektualität.

„Intellektualität kommt im europäischen Kino normalerweise als Larmoyanz und Geschwätzigkeit daher. Godard setzt auf den Spaß, den ein gutgefüllter Hirnkasten bieten kann: so schnell denken, wie ein getunter Achtzylinder beschleunigt; so gut dabei aussehen wie die Ray-Ban-Brille auf Belmondos Nase. T-Shirts und Theorie als Belege für ein aufregendes Leben.“ [38]

Dieser lockere und unverkrampfte Umgang mit der philosophischen Theorie des Humanismus war wichtigste Grundlage für die Macher der Neuen Welle, wichtiger als technische Unzulänglichkeiten oder unprofessionelle Produktionsmethoden. Im Gegenteil: handwerkliche Mängel wurden kurzerhand zum neuen Stil erhoben, man baute sich seine eigenen „Stars“ auf und schuf mit der „Philosophie der Diskontinuität“ neue, moderne Richtlinien für Dramaturgie und filmische Gestaltung.

[38] ebd. S.106.

5. Der Neue Deutsche Film

Der Entwicklung eines „neuen Films“ in Deutschland lag bei weitem nicht die filmtheoretische Basis zugrunde, auf die die jungen französischen Filmemacher zurückgreifen konnten. Die theoretische Auseinandersetzung folgte hier erst nach der Proklamation des „Jungen Deutschen Films“ und wurde auch nur von einem Teil der Filmemacher konsequent betrieben. Insbesondere der Kreis um Alexander Kluge, der in enger Verbindung zu dem Institut für Filmgestaltung in Ulm stand, befaßte sich mit der Frage, ob „Wirklichkeit“ mit den Mitteln des Films erfaßt und festgehalten werden könne. Man hegte die Vorstellung, der Wirklichkeit vorauseilen und sie im entscheidenden Moment auf Film bannen zu können. Dieses Prinzip beherrschte in entscheidendem Maße die frühen Produktionen des „Neuen Deutschen Films“. Dieser ideellen Forderung hatte sich alles unterzuordnen: die filmische Dramaturgie, die technische Qualität der Aufnahmen und das Spiel der Darsteller. Erst spät erlangte man in Deutschland die Erkenntnis, daß alles, was im Film geschieht, immer gestaltet ist und auch gestaltet sein muß.
Das Experiment, das Ausprobieren von etwas vollkommen Neuartigem, stand in Deutschland an erster Stelle. Diese unkonventionelle Form wie auch ihr intellektuell hochgeschraubter Anspruch machten es dem „Jungen Deutschen Film“ schwer, sich die überlebenswichtigen Publikumsmärkte zu erkämpfen. Die „nouvelle vague“ hatte zu Beginn auf Populäres gesetzt (Gangsterfilm / Komik / eigenes Starsystem etc.), um das Publikum zu erobern und die alteingesessene Konkurrenz in ihre Schranken zu verweisen. In Deutschland hingegen tat man das genaue Gegenteil, man wollte zuerst die „große Kunst“! Der deutschen „neuen Welle“ fehlten zu Beginn in erster Linie die finanziellen Grundlagen, um sich zu verwirklichen. Außerdem mangelte es ihr an einer ausbildungstechnischen Basis. Es gab noch keine Filmhochschulen, der Filmnachwuchs wurde zu jener Zeit ausschließlich vom „alten“ industriellen System „erzogen“. Und dieses System hatte sich vollkommen von den jungen Menschen mit neuen Ideen isoliert, es reproduzierte seine, noch aus der Nazi-Zeit stammenden, Produktionsmethoden wieder und wieder.

5.1. Vom Niedergang der deutschen Altfilmbranche zum zögerlichen Neubeginn

Im bundesdeutschen Filmwesen der ausgehenden „Wirtschaftswunderzeit“ herrschte eine stagnative Situation. Die westdeutsche Filmindustrie hatte nach dem Zweiten Weltkrieg keine wirkliche Erneuerung durchlaufen. Zwar gab es direkt nach dem Krieg eine kurze Aufbruchsphase mit den sogenannten „Trümmerfilmen“, die künstlerisch wie auch technisch neue Formen hervorgebracht hatte. Doch diese neuen Formen hatten sich aber hauptsächlich aus der Tatsache ergeben, daß ein Großteil der Filmatelierbetriebe noch nicht wieder aufgebaut worden war und man aus diesen Gründen gezwungen war, an Originalschauplätzen zu drehen und die Sujets den Bedingungen anzupassen.

Die Gegenwartsrealität der ersten Nachkriegsjahre wurde in Filmen wie *In jenen Tagen...*(1947) von Helmut Käutner, *Zwischen Gestern und Morgen* (1947) von Harald Braun, *...und über uns der Himmel"* (1947) von Josef von Baky, *Film ohne Titel* von Rudolf Jugert, *Morituri* (1948) von Eugen York, *Berliner Ballade* von Robert Adolf Stemmle oder *Der Verlorene* (1951) von Peter Lorre verarbeitet. Themen dieser Filme waren Kriegsheimkehr, Schwarzhandel, Wiederaufbau sowie Bewältigung von Kriegserlebnissen.
Parallel zum wirtschaftlichen Aufschwung, der mit der Währungsreform im Juni 1948 eingeleitet wurde, erholte sich auch die deutsche Filmwirtschaft schnell von den Kriegsauswirkungen. Die Filmateliers konnten allmählich wieder die vollen Produktionskapazitäten stellen, und man ging wieder zur Studio-Massenproduktion über, die insbesondere von der Ufa vor und während des Zweiten Weltkrieges perfektioniert worden war. Personell setzte man zu einem großen Teil wieder dieselben Regisseure und Techniker ein, die bereits in der NS-Zeit in großen Studioproduktionen ihre Erfahrungen hatten sammeln können. Schnell tauchten wieder Namen wie Alfred Weidenmann, Arthur Maria Rabenalt, Veit Harlan oder Wolfgang Liebeneiner auf, die fortan wieder „Genre-Filme" produzierten. An der Tatsache, daß es sich um dieselben Regisseure handelte, die noch wenige Jahre zuvor nationalsozialistische Propagandafilme produziert hatten, wurde kaum Anstoß genommen. Insbesondere technisch hatte der deutsche Film durch seine zentrale Rolle im nationalsozialistischen Propagandaapparat einen derart hohen Qualitätsstand erlangt, daß die Filmindustrie auch nach dem Krieg nicht auf diese Erfahrungen verzichten wollte und konnte.
Praktisch ohne Veränderung wurde, nach dem kurzen Kriegsintermezzo der „Trümmerfilme", die Produktion von Lustspielen, Operetten- oder Heimatfilmen, die allesamt ihre Wurzeln in den Ufa-Produktionen der Vorkriegszeit haben, wiederaufgegriffen und fortgesetzt.
Künstlerisch und inhaltlich herrschte jedoch Stagnation. Die großen Filmbetriebe, die nach dem Wiederaufbau der Studios zur Massenproduktion von Unterhaltungsware zurückgekehrt waren und die altgedienten Regisseure, die diese Ware nach einem, unter dem Nationalsozialismus erlernten, Produktionsmuster herstellten, hatten gar kein Interesse an einer engagierten Nachwuchsförderung, die die Weiterentwicklung oder Neuorientierung der Filmkultur zum Ziel gehabt hätte.

Die bundesdeutsche Filmindustrie hielt, allen ausländischen Entwicklungen zum Trotz, lange an ihren klassischen Produktionsbedingungen fest. Dieselben Themen, egal ob Heimat- oder Kriegsfilm in der zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre, Kriminalfilme (beispielsweise nach Romanen von Edgar Wallace) oder Abenteuerfilme (beispielsweise Karl May-Verfilmungen) in den Sechzigern, wurden wieder und wieder reproduziert. Das Kino stand mehr und mehr in direkter Konkurrenz zum Fernsehen und die Zuschauerzahlen gingen immer weiter zurück.

Die Besucherzahl der Kinos war in der Bundesrepublik Deutschland von 817,5 Millionen 1956 auf 161,4 Millionen im Jahr 1971 zurückgegangen. Die Zahl der jährlichen Kinobesuche pro Einwohner war von 15,6 Besuchen 1956 auf 9,2 Besuche 1961 bzw. 2,6 Besuche 1971 abgesunken.[39]
Zu jener Zeit gelang es lediglich einigen wenigen Regisseuren wie Helmut Käutner, Kurt Hoffmann, Wolfgang Staudte oder Bernhard Wicki in dem bestehenden System einzelne anspruchsvolle Filme zu produzieren, die dann auch kommerziellen Erfolg mit sich brachten. Der überwiegende Teil der deutschen Produktion jener Jahre zeigte jedoch keine Tendenz zu künstlerischer, inhaltlicher oder auch ästhetischer Weiterentwicklung.

5.2. Neubeginn in Deutschland mit dem „Oberhausener Manifest“

Am 28. Februar 1962 gab eine Gruppe von 26 jungen Filmemachern auf den „Westdeutschen Kurzfilmtagen“ in Oberhausen folgende Erklärung ab:

„Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance, lebendig zu werden.
Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen.
Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden.
Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.
Dieser neue Film braucht neue Freiheiten, Freiheit von den brancheüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen.
Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.
Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“[40]

Neben dieser Erklärung forderten die Nachwuchsfilmer den Staat auf, ihnen fünf Millionen Mark zur Verfügung zu stellen, mit deren Hilfe sie ihr Vorhaben der Schaffung des neuen deutschen Films realisieren wollten.
Der Kern der Oberhausener Gruppe bestand aus jungen Kurzfilmemachern und Filminteressierten aus München, die dort in verschiedenen Gruppierungen,

---

[39] Lewandowski, Rainer: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-1982. Diekholzen: Regie - Verlag für Bühne und Film 1982. S.9.
[40] Erklärung von 26 Nachwuchsfilmern auf einer Pressekonferenz der Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen am 28. Februar 1962 zitiert nach: Lewandowski, Rainer: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-1982. Diekholzen: Regie - Verlag für Bühne und Film 1982. S.29.

u.a. der „Doc 59“, ein Manifest entworfen hatten und dieses nun auf dem einzigen Forum, das sich ihnen bot, den „Westdeutschen Kurzfilmtage“ in Oberhausen, der Öffentlichkeit vorstellten. Der Leiter der Kurzfilmtage Hilmar Hoffmann und sein Programmreferent hatten der „Münchener Gruppe“, die später auch als „Münchener Schule“ bezeichnet wurde, die Möglichkeit eingeräumt, am 28. Februar eine Pressekonferenz im kleinen Vortragssaal der Volkshochschule Oberhausen abzuhalten. Hier wurde das in München vorformulierte Manifest von Ferdinand Khittl verlesen und in einer, von Alexander Kluge geleiteten, Diskussion der Presse erläutert.
Zudem ließen die, nun als „Oberhausener Gruppe“ bezeichneten, Filmemacher einen Aufkleber mit einem aus Frankreich übernommenen Ausspruch drucken, den der Filmkritiker Jean-Louis Borys in einer Rezension über den Film *Letztes Jahr in Marienbad* benutzt hatte: „Papas Kino ist tot“. Dieser Ausspruch sollte Motto und Programm des „Neuen Deutschen Films“ werden.

Edgar Reitz beschreibt die Aufbruchsatmosphäre und das Zustandekommen des „Oberhausener Manifestes“ aus der eigenen Erinnerung folgendermaßen: *„Zunächst einmal gab es diesen Schlachtruf ´Le cinéma de papa est mort´, der zu ´Papas Kino ist tot´ übersetzt wurde, und damit fing ja sehr vieles an. Es gab so eine Zettelklebeaktion und es fanden sich immer mehr Leute zusammen, die von diesem Aufbruch fasziniert waren. Das hatte zunächst überhaupt keine theoretischen Hintergründe und da gab es auch keine irgendwie geartete philosophische Diskussion über die Zeit und das Filmemachen. Der erste Impuls war einfach ... daß man etwas nachempfand. ... Die Diskussion kam dann später. Dem Oberhausener Manifest gingen regelmäßige wöchentliche Meetings in einem chinesischen Restaurant hier in München voraus. Da wurde nach und nach Alexander Kluge ein wichtiger Sprecher der Gruppe. [...] Und Kluge, der nun ein wirklich brillanter Kopf war, der auch einen bestimmten Bildungshintergrund mitbrachte, hat die ganze Diskussion auf grundsätzliche Fragen gelenkt. Das spielte dann auch eine sehr wesentliche Rolle bei der Vorbereitung des Manifestes. Daß es zu diesem Manifest kam, hatte noch mal einen Anstoß - das war der wirtschaftliche Zusammenbruch der Ufa, die ja ein Unternehmen der Weimarer-Republik-Zeit war, also unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg gegründet und von den Nazis zur großen Staatsproduktion aufgerüstet - das war natürlich für uns das Symbol einer Generation, mit der wir auch sonst nichts zu schaffen haben wollten... [...] ...da hatte man das Gefühl, hier geht der Krieg zum zweiten Mal zu Ende - was den Film betrifft. Und es könnte die Geburtsstunde eines neuen deutschen Films werden. - Die ist es auch geworden!*[41]
Für die inhaltliche und künstlerische Neuorientierung des „Neuen Deutschen Films“ zeigt sich in erster Linie Alexander Kluge verantwortlich, der über seine Verbindungen zu Kulturschaffenden dafür sorgte, daß die aufstrebenden Jungfilmer auch ihre Themen fanden. Allein das Bestreben, einen neuen Film

[41] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

zu schaffen, hätte allein nicht genügt. Die Öffentlichkeit mußte über die anderen Inhalte von der Notwendigkeit der Erneuerung überzeugt werden.
„Da tauchte, sehr spät übrigens, Alexander Kluge auf. Den Kreis gab es schon, ehe Kluge zum ersten Mal dort erschien. Ich hatte ihn [Kluge] *ein Jahr vorher in Oberhausen kennengelernt. Er war zu der Zeit eigentlich noch mehr Kulturpolitiker und Jurist, und er hatte sein erstes Buch, die ´Lebensläufe´ geschrieben und arbeitete mit Peter Schamoni zusammen. Durch das Auftauchen von Kluge bekam all das, was da diskutiert wurde, eine politische Dimension. Kluge kannte eine Menge Leute, die in der Öffentlichkeit tätig waren. Er hatte ja dieses Buch mit Helmut Becker geschrieben, ´Kulturpolitik und Ausgabenkontrolle´ und er stand in Verbindung mit den Leuten der Geschwister-Scholl-Stiftung, des Kressbronner Kreises, der Frankfurter Schule, Adorno usw. Das war für uns etwas Neues, daß einer mit diesen Namen mehr verbindet als nur Schulweisheiten.“*[42]

Doch nach seiner medienwirksam inszenierten Proklamation hatte der „Junge Deutsche Film“[43] im Gegensatz zur französischen „nouvelle vague“ mit großen Startschwierigkeiten zu kämpfen. Hauptmanko war die fehlende filmtheoretische Erfahrung der Gründungsmitglieder.
Ein Großteil der französischen Jungfilmer der neuen Welle hatte als Kritiker der Filmzeitschrift „Cahiers du Cinéma“ bereits in den Jahren vor ihrem praktischen Durchbruch die Ästhetik eines neuen Films ausdiskutiert und ausformuliert. Ihre deutschen Nachahmer hingegen hatten sich mehr oder weniger unvorbereitet in das Abenteuer „Neuer Deutscher Film“ gestürzt und konnten nur in Einzelfällen auf Erfahrungen im Bereich des Kurz-, Dokumentar- oder Auftragsfilms zurückgreifen. Der „große Spielfilm“ jedoch war zu jenem Zeitpunkt jedoch noch „terra incognita“. Alexander Kluge beschreibt die Situation

---

[42] Edgar Reitz im Gespräch mit Rainer Lewandowski. in: Lewandowski, Rainer: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-1982. Diekholzen: Regie-Verlag für Bühne und Film 1982. S. 137.

[43] Nach dem Oberhausener Manifest vom 28. Februar 1962 benutzte man in Deutschland anfänglich die Bezeichnung „Junger Deutscher Film“. Im englischsprachigen Ausland verwandte man den Begriff „the New German Cinema“. Die Bezeichnung „Neuer Deutscher Film“ ist in Deutschland aber erst seit der „Hamburger Erklärung des Neuen Deutschen Films“ im Jahr 1975 gebräuchlich. (Robert Fischer, Joe Hembus in: Der Neue Deutsche Film - 1960-1980. 1.Aufl. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1981. S. 6.)
Aus heutiger gesamtdeutscher Sicht bleibt zudem festzustellen, daß die Bezeichnung „Neuer Deutscher Film“ lediglich für die westdeutsche Filmindustrie galt. Zwar bestand auch in DEFA-Produktionen Ende der fünfziger Jahre ebenfalls eine (aus Frankreich und vornehmlich Italien übernommene) Tendenz, neue realistischere Stilelemente sowie revoltierende Inhalte einzuführen. Als Beispiel sei an dieser Stelle nur auf den Spielfilm *Berlin - Ecke Schönhauser...* von Gerhard Klein (DEFA, 1957) verwiesen, der bereits sehr früh Produktionsbedingungen des italienischen Neorealismus wie auch der, noch im Aufbau befindlichen „nouvelle vague“ einsetzte (Gang aus dem Studio an Originalschauplätze, authentisches, lebensnahes Spiel der Darsteller, Thematisierung moderner Problemsituationen von Jugendlichen etc.). Inhaltlich griff er das in sich geschlossene sozialistische System an und forderte Veränderung bzw. eine Neuorientierung. Diese „modernen“ Tendenzen im Ostteil Deutschlands wurde jedoch durch staatliche Eingriffe - das Absetzen bereits angelaufener Filme oder die Abnahmeverweigerung fertiger Produktionen - bereits im Keim erstickt. Eine Weiterentwicklung dieses „neuen“ Einflusses fand nicht statt und die Spielfilmproduktion der DEFA richtete sich in den folgenden Jahren vollkommen anders aus.

in der „Oberhausener Gruppe“ nach der großangelegten Verkündung ihres Manifestes folgendermaßen: *„Wir haben uns nach der Resonanz, die uns ja auch ein bißchen überrascht hat, zunächst in München hingesetzt und gesagt: ´So, was sind jetzt die Vorstellungen, mit denen wir eine solche Bewegung ausfüllen?´. Denn in der Oberhausener Erklärung steht ja nur ein Anspruch drin, da steht je kein Konzept. Wir haben dann als Konzept erarbeitet: es muß ein theoretisches Zentrum geben. Wir werden uns in Zukunft mit Filmtheorie und -praxis gleichzeitig befassen. Daraus entstand das Filminstitut Ulm. [...] Das zweite, was dann gemacht worden ist, ist, daß wir die Losung ausgegeben haben: ´Jeder schafft für sich Produktionsmittel an´. Jeder wird erstmal unabhängig von der normalen Repression und soll jeden Pfennig, den er erwirtschaftet, in einen eigenen Schneidetisch, eine eigene Kamera oder vielleicht eine Überspieleinheit oder ein Nagragerät investieren. Das ist auch geschehen. Und das haben übrigens die folgenden Generationen, wie Herzog und Syberberg usw. auch jeweils wieder nachgeahmt. Das ist der wirtschaftliche Kernpunkt des Autorenfilms. Mehr als das ist eigentlich materiell nicht zustande gekommen.*“[44] Diese, vielleicht ernüchternde, Erkenntnis macht deutlich, daß nicht so sehr die Technik, sondern vielmehr die inhaltlichen Konzepte für einen unabhängigen Film am Notwendigsten sind. Produktionstechnisch hatte die Unerfahrenheit der „Oberhausener“ zur Folge, daß zu Beginn der neuen Epoche zwangsläufig das „Experiment“ stehen mußte. Joe Hembus kommentiert die ungewöhnliche Ausgangssituation der „Oberhausener“ folgendermaßen: *“Der junge deutsche Film leistete sich die Kuriosität und Originalität, sich mit einer Experimentalfilmwelle einzuführen. Schon ´Das Brot der frühen Jahre´ mußte man als ein Werk zumindest halbexperimentellen Charakters ansehen; was darauf folgte, waren ´Die Parallelstraße´ (1962), ´Der Damm´ (1964) und ´Nicht versöhnt´ (1965), womit auch schon das ganze Spielfilmrepertoire dieser Zeit aufgezählt ist. Der Drang, derart sperrige, nur einem Elitepublikum zugängliche Werke zu machen, entsprach sicher dem Naturell ihrer Schöpfer; aber im Unterbewußtsein war hier vielleicht auch das Gefühl mächtig, ein neuer Film müsse in jeder Hinsicht etwas radikal anderes schaffen als der alte; Berührungsängste wirkten hier mit angesichts eines Erzählkinos, das heillos korrumpiert schien durch das Schwatz- und Plauschkino gehabter Fasson."*[45]

In der Radikalität, sich derart vom konventionellen deutschen Kino zu distanzieren, unter Umständen sogar das völlige Scheitern zu riskieren, wird deutlich, welche kulturpolitische Bedeutung der „Neue Deutsche Film“ gerade für das Land bedeutete, in dem bis dato fast ausschließlich Vergangenheitsverdrängung stattgefunden hatte. Mit jeder anderen Form der Loslösung hätten sich die Jungfilmer unglaubwürdig gemacht!

---

[44] Alexander Kluge im Gespräch mit Rainer Lewandowski. in: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-82. Diekholzen: Regie-Verlag für Bühne und Film 1982. S.86ff.

[45] Fischer, Robert, Hembus Joe: Der Neue Deutsche Film - 1960-1980. 1.Aufl. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1981. S.12f.

Die selbstsichere, weit vorauseilende Proklamation der 26 unerfahrenen Nachwuchsfilmer führte zur Verunsicherung in der Altfilmbranche bzw. brachte Ablehnung oder gar Zorn hervor, der nach dem schleppenden Beginn sehr schnell in Spott und Häme umschlug: *„Die Geschichte des jungen deutschen Films beginnt mit der qualvollen Erfahrung eines jahrelangen Fehlstarts. Das Oberhausener Manifest war vom Großteil der Presse und filminteressierten Öffentlichkeit beifällig, von der Altbranche verstört oder mit hochmütiger Verärgerung aufgenommen worden. Als aber Monate vergingen und die angekündigte Schaffung des neuen deutschen Spielfilms einfach nicht stattfand und der erste Film eines Oberhauseners, Herbert Veselys ´Brot der frühen Jahre´ in Cannes Mai 1962 nur einen Achtungserfolg erzielen konnte, schlug die Stimmung schnell um: Die Vertreter von ´Bubis Kino´ (mit diffamierenden Etiketten war man schnell bei der Hand) wurden bald nur noch als Spinner und größenwahnsinnige Revoluzzer verhöhnt. Man hatte erwartet, ein Kornfeld auf der flachen Hand wachsen zu sehen, und nahm den Umstand, daß ein solches Mirakel nicht passierte, für den Beweis, daß es einen neuen deutschen Film nicht geben könne. Völlig vergessen wurde dabei, daß alle Voraussetzungen einer Erneuerung schon deshalb fehlten, weil die herrschenden Kräfte, die von der Schaffung der Produktionsbedingungen eines neuen Films bis zu seiner Vermittlung an das Publikum für ein Revirement entscheidend waren, durchaus nicht auf der Seite eines neuen, womöglich sogar kritischen und progressiven Films standen, ganz abgesehen davon, daß die Subventionsquellen, ohne die eine solche Bewegung gar nicht in Schwung zu bringen war, noch völlig fehlten."*[46]

Die neuen Regisseure sahen sich plötzlich auch mit der filmpolitischen Situation und den daraus erwachsenden Schwierigkeiten konfrontiert. In den ersten drei Jahren nach dem „Oberhausener Manifest“ fehlten den selbstproklamierten jungen Filmemachern ganz einfach die Finanzmittel, um eigene Spielfilmprojekte realisieren zu können. Im Unterschied zu Frankreich hatten die deutschen „Autorenfilmer“ nicht nur die Aufgaben des Autoren und des Regisseurs zu übernehmen, sondern darüber hinaus nun auch noch die des Produzenten!

5.2.1 Gründung des „Kuratoriums Junger Deutscher Film“

In jener Zeit fand aber auf der politischen Ebene ein Umdenken statt. Die deutsche Kulturpolitik hatte den Zusammenbruch der klassischen Produktionsbetriebe mit ansehen müssen und war durch die Eigeninitiative der jungen Filmemacher auf deren Willen zur Veränderung aufmerksam geworden. Schließlich setzte der damalige Bundesinnenminister Hermann Höcherl die Idee einer staatlichen Filmförderung durch, mit der die deutsche Filmproduktion wiederangekurbelt werden sollte. Er stellte tatsächlich die, von den „Oberhausenern“ geforderten fünf Millionen Mark als einmalige Maßnahme

[46] ebd. S. 12.

zur Verfügung. Alexander Kluge beschreibt die politische Überzeugungsarbeit, die von der „Oberhausener Gruppe“ hierzu geleistet werden mußte, im Gespräch mit Rainer Lewandowski: *„[...] Das zweite wichtige Ereignis, worauf wir uns intensiv vorbereitet hatten, und wo unsere Konzeption erstmals veröffentlicht wurde, war das Hearing vor dem Bundestagsabgeordneten Martin, wo wir gewissermaßen im Kreis der Filmwirtschaft zunächst einmal vor dem Bundestagsausschuß für Kultur unsere Meinung gesagt haben. In der Sitzung sind wir eine recht glanzvolle Erscheinung gewesen, denn das funktionierte in der damaligen Stimmung der Oberhausener Gruppe sehr perfekt, daß sich sehr verschiedene Temperamente in einer gleichen Richtung, ... praxisnah und mit einer gewissen Lebhaftigkeit parallel ausdrückten. Es redet also nicht einer, sondern es reden gleich zehn verschiedene Sprechweisen und dem hatte die Altbranche überhaupt nichts entgegenzusetzen, und es machte einen sehr guten Eindruck.*[47]

Um die so erwirkten Gelder sinnvoll einzusetzen, erfolgte am 1. Februar 1965 die Gründung des „Kuratoriums Junger Deutscher Film“[48] durch das Bundesinnenministerium. Anfänglich hatte das Kuratorium den Status eines eingetragenen Vereins. Die ersten, im Jahr 1966 mit Bundesmitteln geförderten, Projekte waren Alexander Kluges *Abschied von gestern*, Jürgen Pohlands *Katz und Maus* sowie *Mahlzeiten* von Edgar Reitz. Bis 1968 wurden auf diese Weise circa 20 Filme gefördert, darunter Werner Herzogs *Lebenszeichen* (1968), Peter Fleischmanns *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969), Jean-Marie Straubs *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) oder Johannes Schaafs *Tätowierung* (1968). Da jedoch die, vom Bund gestifteten, fünf Millionen DM schließlich aufgebraucht waren (die Rückflüsse aus fertiggestellten Produktionen betrugen lediglich eine Million DM), mußte zu einer neuen Finanzierungslösung gefunden werden.

Der Bund, der nach dem Grundgesetz nur die gesamtstaatliche Kultur betreuen darf, verwies die Filmförderung an die Länder, die zukünftig auch im Bereich des Films ihrer verfassungsrechtlich festgelegten Kulturhoheit nachkommen sollten. Am 3. Juli 1969 einigte sich schließlich die Kultus- und Finanzministerkonferenz der zehn Bundesländer und Westberlins darauf, in Zukunft die finanziellen Mittel für das „Kuratorium Junger Deutscher Film“ gemeinschaft-

---

[47] Alexander Kluge im Gespräch mit Rainer Lewandowski. in: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-82. Diekholzen: Regie - Verlag für Bühne und Film 1982. S. 88f.

[48] Die Hauptaufgabe des „Kuratoriums Junger Deutscher Film“ besteht in erster Linie in der Förderung der Produktion von Erstlingsfilmen deutscher Nachwuchsregisseure. Außerdem stellt es seit 1971 Mittel für den Vertrieb und die Verbesserung der Abspielsituation bereit. 1978 nahm das Kuratorium als erste Institution in der Bundesrepublik Deutschland außerdem die Förderung des Kinder- und Jugendfilms auf. Drei Gremien entscheiden innerhalb des Kuratoriums über Vergabe und Verteilung der Gelder. Bei Zustimmung des Auswahlausschusses erhält der Filmemacher in der „Projektförderung“ ein zweckgebundenes Darlehen, das aus Erlösen des Films zu tilgen ist. In der „Vertriebsförderung“ werden Verleihfirmen zinslose Darlehen gewährt, um „die Vorführchancen qualifizierter deutscher Filme zu verbessern“. Die „Abspielförderung“ schließlich unterstützt Filmtheater und Abspielstätten mit Darlehen zur Verbesserung ihrer gerätetechnischen Infrastruktur. (aus: Stiftung Kuratorium junger Deutscher Film - Entwicklung, Zielsetzung, Ergebnisse. Hrsg. von der Stiftung Kuratorium junger deutscher Film. Wiesbaden 1984. S.7ff.)

lich bereitzustellen. Seit 1970 wurden dem Kuratorium pro Jahr 750.000 DM zur Nachwuchspflege des deutschen Films zur Verfügung gestellt.
Im Juni 1977 wurde dann von der Kultusministerkonferenz der Länder ein Memorandum für die Ministerpräsidenten ausgearbeitet, in dem die unzulängliche Nachwuchsförderung dargestellt, gleichzeitig aber auch Vorschläge zur Verbesserung der Situation entwickelt wurden. Folge dieses „Lübecker Beschlusses“ war, daß die Länderzuwendungen erhöht wurden, gleichzeitig aber auch eine rechtliche Umorganisation des „Kuratoriums Junger deutscher Film“ gefordert wurde. Am 26. Januar 1981 wurde schließlich auf einer Mitgliederversammlung des Kuratoriums dieser Forderung entsprochen und der Verein in eine öffentliche Stiftung bürgerlichen Rechts umgegründet. Seit dem 9. Mai 1982 besitzt die „Stiftung Kuratorium Junger deutscher Film“ Rechtskraft.[49]

Neben dem „Kuratorium Junger Deutscher Film“ fördern in der Bundesrepublik Deutschland mittlerweile auch noch das Bundesinnenministerium, die Filmförderungsanstalt sowie die regionalen Förderungsprogramme zahlreicher Bundesländer die Produktion von Filmen. Da die Mittel nur einer Förderungsinstanz zur Vollfinanzierung eines Projektes mittlerweile zu begrenzt sind, sind Mehrfachförderungen ein und desselben Filmprojektes bzw. Überschneidungen mit dem Film/Fernseh-Abkommen (siehe Kap.6.3.) an der Tagesordnung.

5.2.2. Die „Arbeitsgemeinschaft Junger Deutscher Spielfilmproduzenten“

Die eigentliche „Oberhausener Gruppe“ zerfiel sehr schnell nach dem gemeinsamen Manifest wieder in ihre einzelnen Mitglieder. Bereits im Jahr 1962 scheiterte der Versuch einer Kontaktaufnahme mit der „Gruppe 47“[50], einer

---

[49] ebd. S.7ff.

[50] Auf Anregung von Hans Werner Richter schlossen sich im Herbst des Jahres 1947 mehrere Schriftsteller und Kritiker zu einer literarischen Vereinigung zusammen. Zu ihren frühen Gründungsmitgliedern zählten u.a. der Lyriker Wolfgang Bächler, Alfred Andersch, Günter Eich, Walter Kolbenhoff oder Wolfdietrich Schnurre. Dieser Gruppe, die sich in den folgenden Jahren konsequent erweiterte, gelang es, das Interesse der literarischen Öffentlichkeit zu wecken, den Kontakt zu Lektoren wichtiger deutscher Verlage herzustellen und auch im Ausland das Mißtrauen gegen den „deutschen (Un-) Geist“ abzubauen. Ab 1949 bürgert sich für diese literarische Vereinigung die, von Hans Georg Brenner vorgeschlagene, Bezeichnung „Gruppe 47“ ein. Seit 1950 vergibt die Gruppe einen Literaturpreis, der Autoren wie Günter Eich, Heinrich Böll, Ilse Aichinger oder Ingeborg Bachmann zum Durchbruch verhalf. Ebenso pflegte die „Gruppe 47“ über die Mitgliedschaft des NWDR-Intendanten Ernst Schnabel enge Verbindungen zu den deutschen Rundfunkanstalten, deren Kulturprogramme zahlreiche jener Werke auch einer breiten Öffentlichkeit bekannt machen. Durch ihre politisch-ideologische Motivation gerät die „Gruppe 47“ in Konflikt mit den konservativen Kulturtraditionen im restaurativen Klima der Adenauer-Ära. Etwa ab 1957 nehmen die Kritiker, u.a. Walter Maria Guggenheimer, Joachim Kaiser, Walter Höllerer oder Walter Jens, einen immer wichtigeren Standpunkt innerhalb der Vereinigung ein. Später kommen noch Fritz J. Raddatz, Marcel Reich-Ranicki und Hans Mayer hinzu. Mit der Auszeichnung von Autoren wie Martin Walser oder Günter Grass gewinnt die „junge westdeutsche Nachkriegsliteratur“ Anschluß an die internationale Literaturszene.
Doch die Internationalisierung verleiht der Gruppe einen zunehmend repräsentativen Charakter, der zahlreiche Autoren wie Andersch, Böll oder Walser dazu veranlaßt, sich zurückzuziehen. Die zunehmende Politisierung, etwa in öffentlichen Statements gegen das amerikanische Engagement in Vietnam

Vereinigung deutscher Literaten, die sich über die Zusammenarbeit mit den jungen deutschen Filmemachern eine filmische „Verarbeitung“ ihrer literarischen Stoffe erhoffte. Es kam zu Spannungen innerhalb der „Oberhausener Gruppe“, die zu einem Auseinanderbrechen in kleinere Untergruppierungen führten. Edgar Reitz beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen: *„ So geschlossen wie wir da in Oberhausen zusammenstanden, waren wir schon ein Jahr später nicht mehr. Es gab zwar immer noch sogenannte Gruppensitzungen, die sich dann in München fortsetzten. Es wurde viel diskutiert über das, was unsere Aktion bewirkt hatte. Es wurde viel über filmpolitische Maßnahmen gesprochen. Aber immer seltener eigentlich über das, was man mit Film inhaltlich wollte. Das verlagerte sich in Untergruppierungen. Da gab es einmal das ´Institut für Filmgestaltung´. Das waren damals drei Leute, also Kluge, ich, Schleiermacher. Wir fingen in Ulm an, das Institut zu machen und lotsten diejenigen aus der Oberhausener Gruppe, die wir persönlich mochten, die wir für radikale Denker hielten, nach Ulm. Da waren mehrere, die immer wieder als Gäste eingeladen wurden. In Ulm spielte sich tatsächlich eine jahrelange inhaltliche, filmästhetische, filmgeschichtliche Diskussion ab. Dort wurde wirklich ernsthaft gearbeitet, experimentiert, weiterentwickelt. Die Begegnung mit der ´Gruppe 47´, die ja noch im gleichen Jahr stattfand, war eine logische Folge dieser Stimmung. Man suchte Allianzen. [...] Man suchte diese Allianz vor allem mit Leuten, die im kulturellen Bereich tätig sind und die in der Öffentlichkeit Gemeinsames wollen. Aber diese Begegnung mit der ´Gruppe 47´ ging schief. Es entstanden Gespräche, hinter denen eigentlich die Frage stand, ob wir von nun an Literatur-Zweitauswerter der ´Gruppe 47´ werden könnten.“*[51]

1965 gründeten einige Mitglieder der „Oberhausener Gruppe“ die „Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten“, um filmpolitische Zielsetzungen durchzusetzen. 1965 rief Haro Senft die anderen Gruppenmitglieder zum Boykott des neuen Filmförderungsgesetzes auf, dem diese geschlossen folgten. Alexander Kluge schätzt den Stellenwert der Arbeitsgemeinschaft folgendermaßen ein: *„Einerseits ist es so, daß in der ´Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten´ natürlich sehr viele Kräfte hinzugekommen sind, die es in Oberhausen gar nicht gab. Es ist eine zweite, dritte, vierte, fünfte Generation von Filmemachern. Die Generationen wechseln ja sehr schnell. Ich würde sagen, es sind ein paar eher charakterliche Grundeigenschaften der Oberhausener, die immer die Mehrheit gebildet haben, in der Arbeitsgemeinschaft, und die bewirken, daß sich die verschiedenen Strömungen zusammenraufen. Die Alt-Oberhausener bilden gewissermaßen eine Art Mitte. Wir haben sehr deutlich merken können, daß die Oberhausener in unserer Ar-*

---

im Jahr 1966, veranlaßte Peter Handke zu dem Vorwurf, die „Gruppe 47“ kultiviere „Beschreibungsimpotenz“. Nach einer Unterbrechung des alljährlichen Tagungsrhythmus wird die „Gruppe 47“ nach 1967 stillgelegt.
(aus: Kröll, Friedhelm: Die „Gruppe 47“ - Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepublik. 1. Aufl. Stuttgart: Metzler 1977. S.2ff.)

[51] Edgar Reitz im Gespräch mit Rainer Lewandowski. in: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-82. Diekholzen: Regie-Verlag für Bühne und Film 1982. S.142.

beitsgemeinschaft [...] Kontakte z.B. in der ´Bundesvereinigung des deutschen Films´, mit den Frauenfilm-Macherinnen, mit dem Nachwuchs, mit den Dokumentaristen usw. recht mühelos herstellen.“[52]

Durch das alsbaldige Aufsplitten der „Oberhausener Gruppe“ in verschiedene Untergruppierungen gab es in der Bundesrepublik Deutschland nie eine einheitliche Bewegung des „Neuen Deutschen Films“. Vielmehr suchte jede einzelne Untergruppierung, jeder einzelne Filmemacher nach Möglichkeiten, die eigenen Projekte nach ausschließlich eigenen Vorstellungen zu verwirklichen. Gemein war ihnen nur der geschlossene Aufbruch und der Wunsch, die etablierten Formen der „Altfilmbranche“ zu zersprengen.
Der „Neue Deutsche Film“ war keine geschlossene Bewegung mit eigenen Stilelementen, wie etwa die französische „nouvelle vague“. Der Begriff beschreibt eher die Tatsache, daß an einem bestimmten Punkt der bundesdeutschen Filmgeschichte junge Filmemacher einen gemeinschaftlichen Neubeginn wagten, einen Neubeginn zugunsten zahlreicher individueller Filmstile.

5.2.3. Neue Generationen von Autorenfilmern

Auf die erste „Oberhausener Gruppe“ folgten schnell jüngere Generationen, die dieselben produktionstechnischen Freiheiten für sich in Anspruch nahmen, aber inhaltlich andere Schwerpunkte setzen wollten. Allen nachfolgenden Jungfilmergenerationen kam eines zugute, daß nämlich das, im „Oberhausener Manifest“ initiierte, auf den individualistischen Filmemacher zugeschnittene System eine breite Fächerung von Themen und formalen Konzepten erlaubte!

Vor allem in ihren filmästhetischen Absichten unterschieden sich die jüngeren Autorenfilmer von der ersten „Oberhausener“-Generation. Ihr Schwerpunkt hatte sich nun von einer politisch und inhaltlich orientierten Zielsetzung zu einer, mehr den formalen, cinéastischen Bereich betreffenden, Arbeitsweise gewandelt. *„Gleichzeitig regte sich schon bald nach den ersten Spielfilmen aus dem Kreis der Unterzeichner des Oberhausener Manifestes eine nächste, etwas jüngere Gruppe, die an den Konflikten mit den Vätern bereits nicht mehr interessiert war, die das Ziel ihrer Filmarbeit zunächst weniger in der Aufarbeitung von politischen und sozialen Erfahrungen sah, als in der Auseinandersetzung mit dem Kino selbst. [...] Gesellschaftskritische Intentionen oder gar Vorsätze, mit Filmen die Realität der Bundesrepublik Deutschland verändernd zu beeinflussen, traten zurück hinter die Faszination an den Möglichkeiten des Mediums, das nun zusehends als eigentliches Thema und Gegenstand in den*

[52] Alexander Kluge im Gespräch mit Rainer Lewandowski. in: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-82. Diekholzen: Regie-Verlag für Bühne und Film 1982. S.90.

Mittelpunkt rückte; im Kino gesammelte Erfahrungen wurden Anlaß zur Reflexion.[53]

Ein Grund für diesen Wandel findet sich sicherlich in den Veränderungen, denen der „Neue Deutsche Film“ durch die Studentenrevolten von 1968 unterworfen war. Zum einen entstanden nun viele, sehr kommerziell ausgerichtete Filme, die nur dem Trend des aktuellen revoltierenden Zeitgeistes folgten (*Zur Sache Schätzchen* (Regie: May Spils, 1968) oder *Quartett im Bett* (Regie. Ulrich Schamoni, 1968) etc.), aber keinen Beitrag zu einer engagierten Auseinandersetzung mit einer tiefergehenden deutschen Wirklichkeit leisteten.
Auf der anderen Seite stand die oben angesprochene neue Generation cinéastisch engagierter Regisseure zu Beginn der 70er Jahre, deren professionellere filmtechnische Ausbildung sicherlich auch mit der Gründung der „Deutschen Film- und Fernsehakademie“ Berlin im Jahr 1966 zusammenhängt.

Beispielsweise gelingt es Wim Wenders, ein bis dahin im deutschen Film unbekanntes Genre einzuführen: das Road-Movie. In langen Kamerafahrten, vor allem durch deutsche Landschaften, spiegeln sich die hoffnungsleeren, sinnlosen Geisteszustände von Menschen wieder, die den Bezug zu einem erfüllten Leben in der modernen, fortschrittsorientierten Welt verloren haben. Wenders Charaktere sind Suchende, zu Kontakten unfähige Menschen, deren psychische Isolation sich geradezu allegorisch in ihren orientierungslosen, fast schon zeitlosen Reisen durch ein Land ohne Heimatbezug widerspiegelt.
Ein neues Stilelement, das Wenders bei der Anpassung dieses amerikanischen Genres an den deutschen Film entwickelte, war der andere Umgang mit der Zeit. Die Protagonisten seiner Filme sind Suchende. Ein Großteil der Zeit wird wartend verbracht. Über die Musik gelingt es Wenders jedoch, dieses Warten in eine ästhetische Form zu bringen, die es dem Zuschauer ermöglicht, für die Dauer des Films seinen persönlichen Alltag zu vergessen und komplett in die Lebens-Realität der dargestellten Charaktere überzuwechseln. Wenders beschreibt den Menschen selbst als ein nomadisches Wesen, das sich von Natur aus nicht an einen festen Ort binden läßt, sondern auf einer ständigen endlosen Suche durch sein Leben geht. Er verarbeitet einen mythologischen Grundzug des Menschen: seine vergessene Sehnsucht nach einem „anderen Leben“.

In dem Filmen Rainer Werner Fassbinders werden die menschlichen Emotionen, Liebe, Haß, Gewalt und nicht zuletzt der Tod, in der überzeichnenden Form des großen Melodramas auf die Leinwand gebracht. Nicht die technische Perfektion, sondern die ungewöhnliche Erzählperspektive, der zynische Blick auf die Gesellschaft und die, dem Theater entlehnte Inszenierung zeichnen seine Filme aus. Retardierende Elemente wie die auf Distanz bleibende Kamera oder die Schlichtheit der Sprache schaffen eine Intensität der Situationen,

[53] Elsaesser, Thomas: Fassbinder, LOLA und die Logik des Mehrwertes - oder Nicht nur wer zahlt, zählt. in: Der Zweite Atem des Kinos. Hrsg. v. Thomas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996. S.24f.

die, in all ihrer Künstlichkeit, sehr viel von der Natur des Menschen wiedergibt. Nicht nur die physische, sondern in noch stärkerem Maße die psychische Gewalt in den zwischenmenschlichen Beziehungen kennzeichnen die Filme Fassbinders. Der Autor Thomas Elsaesser beschreibt Fassbinders „Gesamtwerk“ gar als „Chronik des 20. Jahrhunderts“: *„An einem bestimmten Punkt seiner Karriere verwandelte sich seine ´Vision´ in eine ´Mission´, die er ziemlich pflichtbewußt auf sich nahm: der Chronist des westdeutschen Innenlebens zu sein. [...] Dabei ergibt sich wiederum eine wichtige Ebene der Ungleichzeitigkeit, da sich feststellen läßt, daß die Filme als ganzes genommen eine einzige Chronologie entwickeln - nicht was das Produktionsjahr betrifft, sondern von der Zeit aus gesehen, in der sie spielen: Es beginnt mit dem (unverfilmten) Projekt von Gustav Freytag ´Soll und Haben´, geschrieben in den Gründerjahren, dann treffen wir auf die preußische Aristokratie um 1890 herum in ´Fontane Effi Briest´, die ersten Jahre des Jahrhunderts finden wir in ´Bolwieser´, proletarisches Leben in der Hauptstadt des Deutschen Reiches um 1920 in ´Berlin Alexanderplatz´ (1980), der Aufstieg des Faschismus in den frühen Dreißigern in ´Despair - Eine Reise ins Licht´ (1977), dann der Krieg in ´Lili Marleen´, die Nachkriegsperiode in ´Die Ehe der Maria Braun´, die Fünfziger unter Adenauer in ´Lola´ und ´Veronika Voss´, die frühen Sechziger in ´Händler der vier Jahreszeiten´, und einen sehr detaillierten Bericht über die Siebziger geben ´Acht Stunden sind kein Tag´ (1972), ´Deutschland im Herbst´ (1978), ´In einem Jahr mit 13 Monden´ und ´Die dritte Generation´. Ein derart bourgeoises, für das 19 Jahrhundert typisches ´romanhaftes´ Anliegen, die Gesellschaft von Kopf bis Fuß zu dokumentieren, von innen nach außen, von Norden (Preußen, Berlin und Bremen) nach Süden (Coburg, München, Konstanz, bayerische Provinz), ist besonders paradox bei einem deutschen Regisseur.“*[54] Im weiteren führt Elsaesser aus, man habe die Filme Fassbinders mit dem Romanwerk von Bazac verglichen, als Panorama, Chronik und Zeitbild einer ganzen Gesellschaft, im historischen Umbruch begriffen und von brutalen Leidenschaften durchzogen. Der Vergleich sei zutreffend, insofern auch Fassbinder ein enorm differenziertes Bild in seinen Filmen gebe, was Klassen, Berufe, Regionen und Charaktere angehe. Fassbinders Anspruch an den Realismus sei jedoch ein anderer: „[es kann ihm nie darum gehen], *die Dinge - oder Personen - so darzustellen ´wie sie sind´, sondern so, wie sie sich repräsentieren, sei es, wie sie sich selbst geben in dem Bild, das sie von sich haben, oder dem Bild, das sie sich von sich für andere machen: Die ´Fremdbestimmung´ wird zur ureigenen Triebkraft des Ichs und hört damit auf, fremdbestimmt zu sein. Zum anderen ist die soziale Realität auch eine vermittelte, so daß immer schon über die jeweiligen Medien [...] eine weitere Wirklichkeit zur Materie und zum Material wird.“*[55]

---

[54] Elsaesser, Thomas: Der zweite Atem des Kinos - Fassbinder, Lola und die Logik des Mehrwertes - oder: Nicht nur wer zahlt, zählt. Hrsg. v. Thomas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996. S.60ff.

[55] ebd. S.62ff.

Werner Herzog ist sicherlich eine der auffälligsten Figuren des „Neuen Deutschen Films“, die dem bundesdeutschen Autorenfilm auch auf internationaler Ebene Ansehen verschaffte. Herzog, als Autodidakt zum Film gekommen, weist kaum Beeinflussungen durch andere Filmtraditionen auf. Er tat sich immer durch die Umsetzung eigener „Visionen“ hervor. Es sind die Grenzgänger, die im Zentrum seiner Filme stehen, heroische Figuren, die zumeist an ihrer gigantischen Herausforderung scheitern. Nach eigener Aussage Herzogs sind viele seiner Bilder, die im Kino als neu oder außergewöhnlich empfunden werden, Bilder, die schon ursprünglich tief im Menschen verwurzelt sind. Das Kino brauche diese „unverbrauchten Bilder“, die nicht hinter dem Zivilisationsstand herhinken würden.[56]

Die Liste der Autorenfilmerpersönlichkeiten des „Neuen Deutschen Films“ ließe sich noch beliebig erweitern. Allen Filmemachern gemein, ob nun einem Schlöndorff, Syberberg, Achternbusch, Schroeter oder einem der zahllosen weiteren Filmschaffenden ist die Tatsache, daß ein jeder seinen eigenen Stil im „Neuen Deutsche Film“ suchen und finden konnte.

5.3. „Literaturverfilmung“ oder „Autorenfilm“

Zur Produktion von Spielfilmen sind immer interessante Stoffe notwendig, die auch das Interesse eines Publikums wecken können. Es gibt drei Möglichkeiten, entsprechende Stoffe zu entwickeln:

1. Drehbuchautoren, die in einem arbeitsteiligen System nach standardisierten Dramaturgiekonzepten Filmdrehbücher entwickeln
2. Literaturvorlagen, die von Drehbuchautoren in eine filmgerechte Form gebracht werden
3. Autorenfilmer, die persönliche, autobiographisch geprägte Geschehnisse verarbeiten und diese auch persönlich, nach eigenen Kriterien, verfilmen

Die ersten beiden Kategorien sind diejenigen, denen sich die Filmindustrie seit je her bediente, um kostengünstig Stoffe zu finden, die ein möglichst großes Publikum interessieren. Dabei stellt die Verfilmung von Literatur immer einen Kompromiß dar, da hierzu die literarische Geschichte erst in eine verfilmbare Form gebracht werden muß. Die Dramaturgie der Literatur ist eine andere als die des Films. Auch die Tatsache, daß sich der Leser eines literarischen Werkes die Geschichte nach seiner eigenen Vorstellungswelt ausschmücken kann, der Film jedoch immer konkrete, unabänderliche Bilder liefert, erschweren die filmische Umsetzung von Literatur. Um einen literarischen Stoff erfolgreich

[56] Bis ans Ende und dann noch weiter - Die ekstatische Welt des Filmemachers Werner Herzog. Fernsehessay von Peter Buchka. Produktion: Kick Film GmbH, München; Bayrischer Rundfunk, München (ohne Jahreszahl).

verfilmen zu können, bedarf es immer der radikalen Loslösung von der literarischen Vorlage.
Die, an industrieller Massenproduktion orientierte, Aufsplittung in verschiedene, vollkommen unabhängige Produktionsbereiche, die strikte Trennung von Drehbuch und Regie, die schon seit der Frühphase der professionellen Filmproduktion praktiziert wird, beinhaltet andere Probleme. Der Regisseur kennt nicht die Bilder, die sich der Ideengeber ausgemalt hat, sondern nur ihre textlastige Beschreibung im Drehbuch. Dadurch kann die eigentliche Verfilmung nie der ersten Idee entsprechen oder ihr zumindest nahekommen, sie kann nie die ursprünglich erdachten Bilder zeigen.

Dagegen bietet das jüngere Prinzip des Autorenfilms, das sich erst mit der Modernisierung des Kinos entwickelte, weitaus bessere Möglichkeiten, die ursprünglichen Ideen auch tatsächlich auf die Leinwand gelangen zu lassen. Autorenfilm an sich bedeutet, daß Autor und Regisseur eines Werkes ein und dieselbe Person ist. Nur so kann ein Filmemacher seine eigene Philosophie, seine eigene Sichtweise der Welt, in eine filmische Form bringen. Dabei steht der subjektive oder autobiographische Anspruch einer einzelnen autonomen Person im Vordergrund. Autorenfilm bedeutet immer eine individuelle Form, der sich die Filmsprache unterzuordnen hat. Autorenfilm heißt, die Gedanken der Protagonisten mit filmischen Mitteln auszudrücken. Erst im Autorenfilm war der Bruch mit dem klassischen Filmplot, der klassischen schematisierten Filmdramaturgie, möglich. Moderne filmische Formen wie die „nouvelle vague“ mit ihrer „Philosophie der Diskontinuität“ (siehe Kapitel 4.2.) zeigen die Gesellschaft in ihrem tatsächlichen Zustand, eine „Welt im Umbruch“.

Das Prinzip des Autorenfilms tauchte erstmals in Italien auf. 1950 war Michelangelo Antonioni mit *Chronik einer Liebe / Cronaca di un amore* vom bewährten sozialkritischen Stil des Neorealismus abgewichen und hatte eine, in der Mailänder Bourgeoisie angesiedelte, Kriminalgeschichte inszeniert, die in keiner Form mehr eine herkömmliche Spannungsdramaturgie verfolgte. *Chronik einer Liebe* analysierte plötzlich die Gefühle seiner Protagonisten. Inhaltlich erzählt der Film zwar von der Recherche eines Detektivs in der Vergangenheit einer wohlhabenden Ehefrau und von der Aufdeckung eines Mordfalls. Aber seine langen Kameraeinstellungen, das Beobachten von Gesichtern, die Lossagung vom dramatischen Filmplot oder auch der, für den damaligen italienischen Film ungewöhnliche, Schauplatz in der höheren Gesellschaft, die durch die Protagonistin im weißen Pelzmantel repräsentierte Moderne, all das entspricht nicht mehr der Form des „klassischen Kinos“.
Antonioni, selbst ein Kind der Bourgeoisie, charakterisierte seine persönlich geprägten Filme aus dem bürgerlichen Milieu, in denen immer die Frauen eine Sonderstellung einnehmen, folgendermaßen: „...[aus der Bourgeoisie] *rührt die Wahl bestimmter Themen, bestimmter Probleme, bestimmter emotionaler und psychologischer Konflikte. [...] ...die Wirklichkeit kann besser durch die*

Filter der weiblichen Psychologie wiedergegeben werden. Frauen handeln aus einem Instinkt heraus, sie sind aufrichtiger als Männer.“[57]
Ein anderer Italiener, Federico Fellini, porträtierte in *Die Müßiggänger / I vitelloni* (1953) die psychologisch zerrissene Situation Heranwachsender in der Lebensphase, bevor sie gesellschaftlich festgelegt werden, einen Beruf ergreifen, heiraten und einem „geregelten Leben“ nachgehen. Auch dieser Film war eine frühe Loslösung von der traditionellen Machart, der bereits den Weg zum späteren autobiographisch geprägten Autorenfilm weisen sollte. Das Autorenkonzept erlangte aber erst mit der „nouvelle vague“ seinen Durchbruch.

Allen Autorenfilmen gemein ist ihr „Blick nach innen“, der Versuch, die psychologische Situation eines Charakters zu entdecken. Dabei ist die Analyse der eigenen Lebenserfahrungen von übergeordneter Wichtigkeit. Neben den technischen und filmgestalterischen Veränderungen oder Experimenten ist die „Haltung“ der Charaktere bedeutsam geworden. Dieser realistische Anspruch setzt sich deutlich ab von der ursprünglichen Gestaltung „klassischer“ amerikanischer Produktionen, in denen oftmals monumentale historische Themen oder die Taten und Erlebnisse eines Helden geschildert wurden, in denen die „Alltagsrealität“ gewöhnlicher Menschen jedoch meist zu kurz kamen.

Im „Neuen Deutschen Film“ finden sich nun zwei Ausrichtungen der Stoffentwicklung: die klassische Literaturverfilmung wie auch die, aus Italien und Frankreich stammende, moderne Autorentheorie. Einzelne Regisseure des „Neuen Deutschen Films“ versuchten mit eigenständigen Literaturadaptionen ihre filmgestalterischen Ziele zu verwirklichen. *„[...] Literaturverfilmungen in einem engeren, orthodoxeren Sinn machen seit jeher einen festen Bestandteil der deutschen Filmproduktion aus; [...] In diesem Punkt fand keine grundsätzliche Abgrenzung des jungen deutschen Films von der Tradition statt, wenngleich man, zumindest in den ersten Jahren, sich durch die Wahl anderer, zunächst vorwiegend moderner Autoren abzuheben versuchte, bis dann in den Siebziger Jahren die Bezeichnung „Literaturverfilmung“ geradezu zum Schimpfwort wurde. Neben der traditionellen Affinität deutscher Kultur zum Verbalen gibt es für diese Tendenz eine Reihe weiterer aktueller Gründe: Da war einmal das von der ´nouvelle vague´ übernommene Konzept des Autorenfilms, das hierzulande enger ausgelegt wurde und die Regisseure a priori auch ihre eigenen Szenarien zu schreiben drängte; dieses Konzept stieß auf Produktions-Bedingungen, die eng an ein staatlich organisiertes Förderungs-System gebunden waren und sind. Die Förderungen ihrerseits sind auf Drehbücher fixiert, auf verbal ausgeführte Projekte, auf ein Übergewicht des Worts.“*[58]

---

[57] Leprohon, Pierre: Michelangelo Antonioni. (aus d. Englischen übersetzt von Scott Sullivan). New York: Simon and Schuster 1963. S.30ff.
[58] Pflaum, Hans Günther: Deutschland im Film – Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland. S.19.

Beispiele für das erfolgreiche Zusammenwirken von Literaten und Filmemachern sind etwa die Autoren Heinrich Böll oder Peter Handke, die selbst Szenarien für Filme entwarfen bzw. an ihnen mitarbeiteten. Volker Schlöndorffs *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) nach Heinrich Böll bildet hierbei zweifellos den Höhepunkt einer kontroversen, politischen Diskussion über Extremismus, Presse und Staatsräson.
Schlöndorff selbst beschreibt seinen oft kritisierten Hang zur Verfilmung von Literatur folgendermaßen: *„Es ist gar nicht so, daß ich mir jemals ein Buch gesucht hätte, das ich verfilmen wollte. Die Bücher haben mich gefunden. Sie haben immer zu ne`m gewissen Lebensabschnitt gepaßt – das merk` ich nachträglich – das sind meine Dialogpartner im Leben gewesen – ich meine, die Tatsache, daß ich Literatur verfilme, kann ich jederzeit verteidigen. Warum ich aber so verschiedene Literatur mit so verschiedenen Leuten dauernd mache – das ist etwas, das mir selbst auch verdächtig ist – dieser Zwang, sich nie festlegen zu lassen. [...] Mir schwebte vor, ein richtiger Filmemacher ist nicht nur Regisseur, sondern ist auch Autor. Ich bin ja in Frankreich mit der Autorentheorie aufgewachsen – andererseits hab` ich die Autorentheorie auch praktiziert gesehen von Leuten wie Louis Malle [...] oder Melville [...], die sich nicht ihre Drehbücher schrieben [...] sondern die sich ne`n Krimi oder sowas zur Vorlage nahmen. [...] Ich dachte eigentlich, daß ich auch meine eigenen Filme mache, wenn ich nach Vorlagen arbeite. Mein Fehler war vielleicht, daß ich mir zu berühmte Vorlagen ausgesucht habe... [...] Mir ist im Rückblick mein Gesamtwerk äußerst verdächtig, wenn ich da sehe Musil, Kleist, Brecht, Böll, Grass, Frisch – ich komm mir vor wie so ein Kopfjäger, der dann die geschossenen Geweihe da aufhängt – wen er wieder erlegt hat. – Is` mir sehr peinlich – Ich wollte, diese Bücher wären anonym.“*[59]
In dieser Ausführung Schlöndorffs wird schon die gesamte Problematik der Verfilmbarkeit von Literatur deutlich, die Tatsache, daß Literatur niemals originär Autobiographisches des Filmemachers wiederzugeben vermag.

Edgar Reitz als Vertreter der Autorenidee wendet sich strikt gegen jegliche Formen von Literaturverwertung im Film: *„Wenn man heute einen Thomas Mann nach dem anderen verfilmt, dann liegt das daran, daß man sich dabei auf das Bildungssystem stützen kann. Es ist der tiefe Unglaube an den Film, der zu diesen Klassikerverfilmungen führt. Das bedeutet natürlich nicht, daß zwischen Literatur und Film keine Allianzen möglich sind. Die Voraussetzung dafür aber wäre, daß man sich in einer gleichberechtigten freien Weise begegnet und daß derjenige, der einen literarischen Text in die Hand nimmt, um einen Film zu machen, damit so umgehen könnte, wie mit seinen anderen Erfahrungen. Also daß er sich nicht daran hochrangelt, daß er den Text nicht dazu verwendet, um gesellschaftliche Klimmzüge zu machen, sondern ihn ver-*

[59] Interview mit Volker Schlöndorff in: Es wäre besser, ein anderer zu sein – Die filmischen Spekulationen des Volker Schlöndorff. Fernsehessay von Peter Buchka. Kick Film/Bayerischer Rundfunk 1991.

wendet als Stoff. Das passiert sehr selten, jedenfalls in Deutschland... Man kann nicht Literatur in Film übersetzen, auch nicht umgekehrt."[60]
Die seltenen Fälle, in denen eine Verbindung von Literatur und Film gelungen ist, sind immer nur dann möglich gewesen, wenn ein Drehbuchautor einen vollkommen freien Umgang mit einem ursprünglich literarischen Thema pflegen kann. Erstaunlicherweise, möglicherweise aber auch logischerweise, ist diese Loslösung vom literarischen Werk in einigen Beispielen erfolgreich geglückt, in denen literarischer Autor und Drehbuchautor identisch waren:

Peter Handke inszenierte 1977 seinen eigenen Stoff *Die linkshändige Frau* und überschritt damit eine unterschwellige Grenze zwischen Literaturverfilmung und Autorenfilm, indem er hauptsächlich Stimmung und Atmosphäre mit filmischen Bildern und Tönen einzufangen suchte. Wim Wenders, Produzent dieses Spielfilms, hatte selbst bereits bei seinen Filmen *Die Angst des Tormannes beim Elfmeter* (1972) und *Falsche Bewegung* (1975) auf Werke Handkes zurückgegriffen und durch deren außergewöhnlich freie Umsetzung in eine filmische Roadmovie-Dramaturgie zu seinem eigenen Stil gefunden. Die Zusammenarbeit von Handke und Wenders bedeutete „Visualisierung" von Literatur.

Einer der wichtigsten filmemachenden deutschen Literaten ist sicherlich Tankred Dorst, der mit mehreren Verfilmungen seiner „Deutschen Stücke" das deutsche Fernsehen nicht nur inhaltlich, sondern insbesondere auch ästhetisch neu ausrichtete. In den Filmen *Klaras Mutter* (1978), *Mosch* (1980) und *Eisenhans* (1983) setzte er als Regisseur seine literarische Sprache in eigenständige filmische Bilder um. Dabei kommt ihm der szenische Aufbau und die rein beschreibende Darstellungsform seiner Stücke zugute. Die Dorstschen Stücke zeigen Menschen in der deutschen Geschichte, die in alltäglichen Lebenssituationen leben, ohne diese Darstellungsweise jedoch gleich mit der idealen Vorstellung zu verbinden, daß sich die gezeigte Person am Ende des Stückes ändert.

Im eigentlichen Sinne bilden die „Deutschen Stücke" ein literarisches Gesamtwerk, das die Geschichte und das Umfeld einer einzigen Familie, der von Tankred Dorst, in zahlreichen Erzählungen, Stücken und Filmszenarien beschreibt. In ihrer Gesamtheit bilden die einzelnen Werke eine „deutsche Chronik", die die Lebensrealität in diesem Land vom Jahr 1925 an, in familiären, autobiographisch geprägten Geschichten reflektiert. Aus der historischen Herkunft der eigenen Person zieht Dorst Rückschlüsse auf die Entwicklungsgeschichte der deutschen Gesellschaft. Dabei nimmt er keine wertende, sondern eine rein beschreibende Position ein. Die „Deutschen Stücke" bilden kein lineares Fortsetzungswerk, die einzelnen Erzählgattungen variieren, Teile sind für den Film konzipiert, andere Teile ausschließlich für die Bühne oder als rein literarische Werke. Zugleich weisen die einzelnen Stücke aber auch zahlreiche

[60] Edgar Reitz in: Rauh, Reihold: Edgar Reitz - Film als Heimat. Hrsg. v. Bernhard Matt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1993. S.81

Querverbindungen untereinander auf. Zahlreiche Figuren tauchen in mehreren Werken auf, bestimmte Szenen oder Ereignisse aus der Familienhistorie werden immer wieder aufgegriffen.
Als solches sind die „Deutschen Stücke“ ein ganz und gar nicht-lineares Werk, ein netzartiges Gewebe, durch das sich der Leser oder Zuschauer mit den unterschiedlichsten Medien - ob nun Literatur, Film oder Theater - bewegen kann. Der Rezipient kann sich frei und selbstbestimmt in diesem Netzwerk bewegen, kann sozusagen auf Entdeckungsreise gehen und sich nach eigenem Interesse und eigenen Vorlieben die Dorstsche Familien-Chronik und damit einhergehend auch eine Chronik der deutschen Geschichte erarbeiten.
Die Tatsache, die eigene Familiengeschichte zum Zentrum seiner Stoffe zu machen, erläutert Dorst folgendermaßen: *„... Man kann gar nicht schreiben ohne Erinnerung. Wenn man nur ´erfindet´, gerät man leicht ins Konstruieren. Ich möchte Realität festhalten, diese hier habe ich erfahren. Oft steckt in dem, was wirklich geschehen ist, mehr Darstellungswertes als in dem, was man erfinden könnte. Die eigene Phantasie ist da ärmer als die wirklichen Bewegungen der Geschichte. Aber ich will Geschichte nicht ´dokumentieren´... [...] Es interessiert mich, Personen in verschiedenen Phasen ihres Lebens zu sehen, wiederzusehen, wiederzuerkennen und dahinter das Phänomen Zeit: wie Zeit durch Menschen hindurch geht, sie trägt, sie verändert, sie fallen läßt. Und das ist dann auch ein Zusammenhang, der etwas über unsere Geschichte sagt. Denn die deutsche Geschichte gehört zu ihrer privaten Geschichte dazu.*“[61]

Im filmischen Zusammenhang von Bedeutung ist außerdem, daß die „Deutschen Stücke“ neben den eigenen Regiearbeiten des Autors die Vorlage für zahlreiche weitere Fernsehbearbeitungen lieferten. Als herausragendes Beispiel ist hier der zweiteilige Fernsehfilm *Dorothea Merz* (1976) von Peter Beauvais zu nennen. Die Verfilmungen der Dorstschen Stücke entstanden in enger Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk. Zwar blieb ihnen der große Publikumserfolg verwehrt, doch gerade durch die Darstellung von Menschen in einer spezifisch deutschen Landschaft, in der Verkoppelung von Inhalt und bildnerischer Gestaltung, gelang es dem filmemachenden Literaten Dorst, eine eigenständige filmische Form für seine literarischen Werke zu entwerfen.

Hieraus kann man folgendes Fazit ziehen: Nur dann, wenn ein literarisches Werk als bloße Grundlage dient, aus dem der Filmemacher frei und ungebunden seine eigene filmische Form entwickeln kann, macht es überhaupt Sinn, Literatur zu verfilmen. Dieses war bei Handke oder Dorst durch die glückliche Tatsache gegeben, da sie in doppelter Funktion, als Schreiber und als Filmemacher, agieren konnten. Als solches sind ihre filmischen Beiträge auch „Autorenfilme“.
Häufig jedoch, in vielen Produktionen der Fernsehanstalten, „verwahrloste“ die Literaturverfilmung zum bloßen technischen Umsetzen literarischer Inhalte

[61] Nachwort. in: Dorst, Tankred: Deutsche Stücke - Werkausgabe 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1985 S.603f.

ohne eigenständige filmästhetische Form. Dieses ist genau der Kritikpunkt, der schon in frühen Jahren zur Spaltung zwischen der „Oberhausener Gruppe“ und der „Gruppe 47“ geführt hatte.

5.4. Gründung des „Filmverlags der Autoren“ / der Produzent Bernd Eichinger - Der „Neue Deutsche Film“ gelangt zu Weltruhm

Wesentlich für die kommerzielle Vermarktung von Filmen sind funktionsfähige Vertriebssysteme und Produzenten, die die notwendigen Kontakte zur professionellen Vermarktung herstellen können.
Ein entscheidender Schritt für den „Neuen Deutschen Film“ war der Entschluß von Wim Wenders, Hark Bohm und Volker Vogeler im Jahr 1971 zur Gründung des „Filmverlags der Autoren“. Nun war eine der entscheidenden Voraussetzungen geschaffen, Produktionen des „Neuen Deutschen Films“ an große Publika zu vermitteln, professionell zu bewerben und somit auch die Umsätze zu steigern. Insbesondere die Regisseure des „Neuen Deutschen Films“, die auch im Ausland zu Renommee kamen, hatten dies in nicht unentscheidendem Maße der Tatsache zu verdanken, daß sie ihre Filme nicht allein vermarkten mußten, sondern das System des Filmverlages oder eines engagierten Produzenten hinter sich stehen hatten. Ob nun Produktionen von Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders, Rosa von Praunheim, Doris Dörrie oder Peter F. Bringmann, sie alle haben den kommerziellen Erfolg ihrer Filme zu sehr großen Teilen dem „Autoren“-Label zu verdanken.
Von der einstigen „Selbsthilfeorganisation“ der Filmneulinge im Jahr 1971 entwickelte sich der „Filmverlag der Autoren“ zu einem führenden deutschen Filmunternehmen, das im August 1999 von der „Kinowelt Medien AG“ übernommen wurde. Das eigentliche Kapital des „Filmverlages der Autoren“ waren seine Lizenzen an rund 9.600 Filmen und 600 Folgen von Fernsehserien.[62]
Der „Filmverlag der Autoren“ war in den 70er und frühen 80er Jahren schnell zu einem „Qualitätssiegel“ des „Neuen Deutschen Films“ geworden!

Aber auch andere Faktoren förderten die Kommerzialisierung des „Neuen Deutschen Films“. 1974 gründete der Absolvent der Münchener „Hochschule für Film und Fernsehen“ (HFF), Bernd Eichinger, eine eigene Produktionsfirma namens „Solaris“, die bis 1979 etwa 20 anspruchsvolle Autorenfilme herstellte, darunter Wim Wenders *Falsche Bewegung* (1975), Hans-Jürgen Syberbergs *Hitler - Ein Film aus Deutschland* oder Hans W. Geissendörfers *Die gläserne Zelle*, der sogar für den Oscar nominiert wurde.
Mit der Übernahme von Anteilen der Verleihfirma „Neue Constantin“ im Jahr 1978 wandte sich Eichinger mehr und mehr kommerzorientierten Filmen amerikanischer Machart zu. Dennoch zeigte er sich als Produzent für internationale Großproduktionen des „Neuen Deutschen Films“ mitverantwortlich. Der in-

[62] http://archiv. berliner-morgenpost.de/archiv1999/991009/wirtschaft/story158237.html

ternationale Erfolg der Film-Fernseh-Coproduktion *Das Boot* etwa wäre ohne Eichinger nicht möglich gewesen. Auch Edgar Reitzs *Heimat* fand erst unter Mitwirkung Eichingers seinen Weg in die internationalen Kinos - wenn auch nur als „Sonderprogramm“ mit Ereignischarakter.
Bernd Eichinger, der zahlreiche Produktionen des „Neuen Deutschen Films“ nicht nur als Produzent förderte, sondern auch selbst initiierte, ist mit eine der Persönlichkeiten, die den „Neuen Deutschen Film“ auch im Ausland, bis nach Hollywood populär, gesellschaftsfähig und erfolgreich machten. Und der internationale Erfolg bedeutete nicht zuletzt eine größer werdende Unabhängigkeit von Einflüssen der Fördergremien und Fernsehanstalten!

5.5. Das Für und Wider der staatlichen Filmförderung in Deutschland

Das einstige Ziel des „Oberhausener Manifestes“, einen deutschen Film zu schaffen, der von äußerlichen Zwängen unabhängig ist und künstlerisch frei produzieren kann, ist nur unzureichend verwirklicht worden. Durch die staatlichen Zuwendungen, die Einrichtung von immer neuen Gremien und Förderungsinstitutionen verlor der „Neue Deutsche Film“ im Lauf der Jahre immer mehr seiner einstigen Freiheit. Abstruse Forderungen der Landesfilmförderungen, wie etwa solche, daß gewisse Prozentsätze einer Produktion in dem jeweiligen Bundesland gedreht oder gewisse Kostenanteile nur in einem Bundesland ausgegeben werden dürfen, legten den Filmemachern Zwänge auf, die mehr Schaden anrichteten und auch gegenwärtig noch anrichten, als daß sie einem Film förderlich sind.
Eine wirkliche Nachwuchsförderung durch die Filmförderungsanstalten findet in der Bundesrepublik Deutschland heutzutage so gut wie gar nicht mehr statt, da die vorhandenen Förder-Budgets lieber an Großproduktionen ohnehin finanzkräftiger Produktionsfirmen „angehängt“ werden, als diese zu einer kleineren, dafür aber breiter gefächerten Förderung junger Filmemacher zu nutzen. Die zunehmende Regionalisierung in der Filmförderung ist ebensowenig zukunftsorientiert wie die Tatsache, daß mit der „Projektförderung“ von Einzelfilmen der übermächtigen amerikanischen Konkurrenz kaum Einhalt geboten werden kann.
Alexander Kluge kritisiert in einem Gespräch mit Rainer Lewandowski, daß die ursprünglichen Forderungen des „Oberhausener Manifestes“ tatsächlich nur unzureichend erfüllt worden seien: *„Die Nachwuchsförderung ist nicht rein durchgeführt worden. Die ist hinterher wieder verkümmert. Sie ist nur im Anfang dagewesen. Das zweite ist, wir haben uns das eigentlich sehr viel weniger staatlich vorgestellt. Es kam gleich dieser Gedanke herein, daß irgendeine Oberamtsstelle, also z.B. eine Jury Selektion betreibt. Das haben wir nie gewollt. Und dieses selektionsfreie Einer-Bewegung-Folgen, dafür aber in Kauf zu nehmen, daß es ganz wenig Förderungsmittel gibt, daß man also gar*

nicht weit vom Markt abweicht, sondern nur Initiative, Wege, Bahnen fördert, das haben wir nie durchsetzen können, bis heute.“[63]
Die hieraus erwachsende Frage ist, inwieweit staatliche Instanzen überhaupt zur Förderung von Kunst und Kultur in der Lage sind. Die Konfrontation von Kunst mit einem bürokratischen Apparat kann in der Regel nur mittelmäßige und kompromißgebundene Ergebnisse hervorbringen.
Auch das Verhältnis von Fernsehanstalten und großen Filmproduktionsfirmen zu den Filmförderungsinstanzen sollte kritisch hinterfragt werden dürfen. Warum bedürfen kommerzielle, ja sogar internationale Großfilmprojekte in Deutschland überhaupt einer staatlichen Förderung? Immerhin verfügen die großen Produktionsunternehmen über das notwendige Know-how sowie über die personal- und gerätetechnische Ausstattung, um unter marktwirtschaftlichen Bedingungen gewinnbringende Filmprodukte herstellen zu können.
Tatsächlich herrscht eine stillschweigende, in keinem Filmförderungsgesetz auftauchende, ungeschriebenes Übereinkunft zwischen den professionellen Filmproduktionsunternehmen und den staatlichen oder landeseigenen Förderungsanstalten: Während die einen (etwa die Förderungsanstalten der Bundesländer) Finanzmittel bereitstellen, garantiert ihnen die andere Seite (etwa ein professionelles Filmproduktionsunternehmen oder ein Fernsehsender) ein Filmprodukt, also ein öffentliches Forum, das das Engagement des jeweiligen Bundeslandes besonders öffentlichkeitswirksam hervorhebt. Außerdem verbessern die Bundesländer durch die finanzielle Bindung eines Produktionsunternehmens an ihr Land nur ihre eigene (regional begrenzte) Standortsituation. Kritisch gesehen ist die heutige deutsche Filmförderung ein, auf gegenseitigen Nutzen ausgerichtetes, „Zweckbündnis“ zwischen Filmwirtschaft und den Kultur- wie auch den Wirtschaftsinteressen von Bund und Ländern!
Wenn überhaupt staatliche Filmförderung in Deutschland notwendig ist, dann sollte sie eher auf die Verbesserung der Abspielsituation deutscher, aber auch europäischer Filme ausgerichtet sein, um der internationalen, vornehmlich US-amerikanischen Konkurrenz etwas entgegensetzen zu können

Mit der gegenwärtigen Förderungspolitik wird eine zukunftsorientierte, nach neuen Formen suchende Entwicklung des deutschen Films blockiert. Erst in der Unabhängigkeit von den Gremien kann gestaltende, freie künstlerische Arbeit erfolgen!

[63] Alexander Kluge im Gespräch mit Rainer Lewandowski. in: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-82. Diekholzen: Regie - Verlag für Bühne und Film 1982. S.88.

6. Zusammenarbeit mit dem Medium Fernsehen - zwangsläufige Voraussetzung für den Erfolg des Neuen Deutschen Films?

Bis zum Jahr 1974 liefen zwei filmische Produktionssysteme in der Bundesrepublik Deutschland parallel nebeneinander her, ohne daß es zu einem direkten Austausch gekommen wäre: der Kinofilm und der Fernsehfilm. Im folgenden gilt es, die Entwicklung des deutschen Fernsehens nachzuzeichnen und die von ihm entwickelten eigenständigen Formen zu erläutern. Der Zusammenschluß beider Medien auf dem fiktionalen Filmsektor war schließlich der entscheidende Schritt zum weltweiten Erfolg des „Neuen Deutschen Films“. Erst über den Zusammenschluß der Finanzmittel und in der Einigung auf ein gemeinsames Auswertungskonzept konnten schließlich neuartige „lange Formen“ entstehen, die andere, episch orientierte, dramaturgische Regeln nutzten.

6.1. Vom „Fernsehspiel“ zum „Fernsehfilm“

Nach Aufnahme des regelmäßigen Sendebetriebes des NWDR im Dezember 1952 war das noch junge Medium aus technischen Gründen schwerpunktmäßig ein Live-Medium. Zu jener Zeit konnten die Fernsehsignale noch nicht elektronisch auf Magnetband aufgezeichnet werden.
Die ersten Fernsehspiele wurden aus Fernsehstudios oder Theatern live ausgestrahlt. Die Aufführungen fanden zum Teil vor Publikum statt und waren von Ausstattung und Spiel noch sehr am Theater orientiert. Bei einzelnen Spielen wurden lediglich kurze, außerhalb des Studios vorproduzierte, „Einleitungsfilme“ vorweg gezeigt.

Berichte, Dokumentationen oder Beiträge für die Tagesschau mußten aus den oben aufgeführten technischen Gründen auf photographischem 35mm- oder später dann auf 16mm Film gedreht und bei Ausstrahlung live abgetastet werden.
Im Bereich fiktionaler Produktionen bestand jedoch eine unüberwindbar scheinende Kluft zwischen der etablierten Filmwirtschaft und dem neuen Fernsehmedium. Insbesondere seitens der Filmwirtschaft herrschten Ängste vor der Konkurrenz durch das neue Medium. Aus diesem Grund versuchte man zu Beginn, sich voll und ganz von den Fernsehleuten abzuschotten. Der Sinnspruch „Kein Meter Film für das deutsche Fernsehen“ beherrschte die Branche.
In Kenntnis dieses Hintergrundes ist es nun auch nachvollziehbar, daß das Fernsehen am Beginn eher von den Formen des Theaters denn von den Formen des Spielfilms beeinflußt war. Es herrschten starke Bedenken, wie weit es sinnvoll und auch im Sinne des Programmauftrages sei, selbst fiktionale Spielproduktionen auf Film, außerhalb der Fernsehstudios, zu produzieren. Nur wenige der im neuen Medium tätigen wagten, sich gegen diese massiven Widerstände durchzusetzen und somit eine neue ästhetische Form zu entwickeln: den Fernsehfilm.

1957 produzierte Franz Peter Wirth für den Süddeutschen Rundfunk Stuttgart den ersten eigenständigen Fernsehfilm des deutschen Fernsehens[64], die Dürrenmatt-Verfilmung *Der Richter und sein Henker*. Jürgen Roland hatte seit 1958 beim NDR bzw. dem NWRV[65] die Kriminalreihe *Stahlnetz* entwickelt, Rainer Wolffhardt leistete 1958 mit den Fernsehfilm *Besuch aus der Zone*, ebenfalls eine SDR-Produktion, einen kritischen Beitrag zum Thema der deutschen Teilung. Fritz Umgelter drehte 1959 für den neuentstandenen WDR die Fernsehmehrteiler *So weit die Füße tragen* und *Am grünen Strand der Spree*. Viele dieser Produktionen entwickelten sich schnell zu sogenannten „Straßenfegern". Erst über den enormen Publikumserfolg konnten schließlich auch die Programmverantwortlichen von der Notwendigkeit dieser Fernseh-Filmproduktionen überzeugt werden. Diese Phase, in der sich der „Fernseh-Film" vom „Fernseh-Spiel" loslöste und zu einer ästhetisch eigenständigen Gattung wurde, wird vom damaligen Produktionschef des Kölner Fernsehens des NWDR, Walter Pindter, in einer persönlichen Erinnerung folgendermaßen beschrieben: *„Als ich mit maßgeblichen Persönlichkeiten der* [amerikanischen] *Film- und Fernsehproduktion in Los Angeles zusammentraf, konnte ich feststellen: der Krieg zwischen Film und Fernsehen hatte sein Ende gefunden. Das Erstaunliche war geschehen. Film und Fernsehen wollten künftig auf das engste zusammenarbeiten. Aus deutschen Filmkreisen war zu dieser Zeit die Äußerung bekannt: ´Kein Meter Film fürs Fernsehen´. Wie war es zu dieser plötzlichen Wandlung gekommen? Sie dürfte nicht allein auf die neuesten Errungenschaften in der Filmindustrie zurückzuführen sein. In der Hauptsache mag die Wandlung wohl ihren Grund darin gehabt haben, daß das amerikanische Fernsehen mit seinen bis zu achtzehn Stunden Sendezeit täglich auf den Film angewiesen war. Eigenproduktionen der einzelnen TV-Studios waren in diesem Umfang nicht möglich. Daher mußten Aufträge an die Filmindustrie vergeben werden. Bald waren die Filmstudios nicht nur voll ausgelastet, sondern reichten nicht mehr aus. [...] Die ´feindlichen Brüder´ Film und Fernsehen hatten sich in Amerika zu dieser Zeit, 1955, also bereits wieder vertragen. [...]...damit war das Kölner Fernsehen für den reibungslosen Ablauf auf dem Gebiete des Fernsehens federführend. [...] Der Fernsehanteil Kölns wuchs von*

---

[64] *Der Richter und sein Henker* wurde am 9. Juli 1957 ausgestrahlt. Er basiert auf einem Drehbuch von Hans Gottschalk. Es ist die erste fiktionale Produktion des deutschen Fernsehens, die komplett auf Filmmaterial, auf 16mm-Film, gedreht wurde. Als solches kann man ihn als den „ersten Fernseh-Film" in der Bundesrepublik Deutschland werten. Der Regisseur Wirth war seit 1948 als Dramaturg und Regisseur tätig, 1954 wurde er Oberspielleiter beim Süddeutschen Rundfunk. Mit mehr als 150 Fernseh-Inszenierungen zählt Wirth zu den meißtbeschäftigten Regisseuren des deutschen Fernsehens. Der Drehbuchautor Hans Gottschalk hatte beim SDR die Fernsehspielabteilung mitaufgebaut, die er von 1953 bis 1959 leitete. Beide gelten neben Helmut Jedele, Oliver Storz und Martin Walser als die Mitbegründer des sog. „Stuttgarter Stils" oder der „Stuttgarter Schule". (http://www.3sat.de.specials/11591/index.html.)

[65] Am 16. Februar 1954 schließen die Länder Schleswig-Holstein, Niedersachsen und Hamburg den Staatsvertrag über den Norddeutschen Rundfunk. Zum Jahreswechsel 1954/55 erfolgt die Trennung vom WDR. Der Nord- und Westdeutsche Rundfunkverband (NWRV) betreute nach der Aufsplittung des NWDR das, zu dem Zeitpunkt noch gemeinschaftliche, Fernsehprogramm von NDR und WDR, mit dem die beiden Anstalten ihren Anteil des ARD-Programms erfüllten. (http://www.ndr.de/info/funda/chronik/f1.html)

Tag zu Tag. Im April 1956 wurde der Anteil des NWRV am Gemeinschaftsprogramm auf 46 Prozent festgelegt. [...] Im März 1958 übertrug das Kuratorium des NWRV den Intendanten von WDR und NDR die Zuständigkeit und Verantwortung für das Gemeinschaftsprogramm. [...] Anfang September 1958 fragte mich Hartmann [zu jener Zeit Intendant des WDR], *ob mir die Hörspielfolge ´So weit die Füße tragen´, die bei den Hörern sehr gut angekommen sei, bekannt sei. Ich verneinte. Auch die Frage, ob mir der Roman von Josef Martin Bauer bekannt sei, mußte ich verneinen. ´Dann lesen Sie das mal´, meinte Hartmann und gab mir die Manuskripte der Hörspielfolgen. ´Wenn Sie damit fertig sind, unterhalten wir uns weiter. Ich möchte nämlich aus diesem Roman einen großen Fernsehfilm machen mit mehreren Fortsetzungen.´*

Nach der Lektüre der Manuskripte saß ich am nächsten Tag wieder dem Intendanten gegenüber. ´Es tut mir leid, Herr Hartmann, aber nach meiner Meinung ist das nichts fürs Fernsehen; es ist mir - ehrlich gesagt - schleierhaft, wie man das alles ins Optische übersetzen kann.´ - ´Irren Sie sich nicht? Dieses Buch hat eine Handlung, die ungeheuer dramatisch ist, es besitzt Atmosphäre.´ Auch meine Hinweise auf den hohen Kostenaufwand, die Kürze der uns zur Verfügung stehenden Zeit für die Vorbereitungen und die Erstellung der Drehbücher, die vorauszusehende lange Drehzeit - die erste Folge sollte im Februar 1959 auf dem Bildschirm erscheinen - konnten den Chef weder erschüttern noch überzeugen. ´Wen haben Sie sich bei der Realisierung dieser schwierigen Aufgabe vorgestellt? erlaubte ich mir zu bemerken. Nach kurzer Überlegung kam für uns beide nur ein Mann in Frage: Fritz Umgelter.

Noch am selben Tag rief ich Umgelter an, der in Berlin einen Spielfilm drehte, und bat ihn, so schnell wie möglich nach Köln zu kommen. Was ihn dort erwartete, erklärte ich ihm schon am Telefon. 24 Stunden später war Umgelter bereits am Rhein. Er war bereit, Buch und Regie zu übernehmen. Auf die Frage Hartmanns, ob er glaube, aus Bauers Roman einen guten Film machen zu können, erwiderte er: ´Selbstverständlich!´ - ´Sie Herr Pindter´, sagte der Intendant ´übernehmen die Gesamtleitung für diese Produktion; Sie sind mir persönlich für alles verantwortlich. Ich bin jederzeit für Sie zu sprechen, wenn es notwendig ist. Fangen Sie gleich an.´

Wie dieser erste ´Fernsehroman´ entstand, welche Mühen bei der Produktion zu bewältigen waren und wie groß oft die Hindernisse gewesen sind, ist eine Geschichte für sich. Für alle sechs Folgen, die insgesamt eine Länge von ca. 11.000 Metern (35mm) haben sollten, was etwa viereinhalb abendfüllenden Spielfilmen entspricht, ergab sich in meiner Kalkulation ein Betrag für die Herstellungskosten von 1.050.000 DM. Mit der Bavaria Filmkunst GmbH in München-Geiselgasteig, die zu der Zeit mit der Auslastung ihres Betriebes einschließlich des Kopierwerks vor ernsthaften Problemen stand, schloß ich einen sehr günstigen Pauschalvertrag für die vorgesehenen 117 Drehtage ab. Die 87 Darsteller des Films, davon 55 Berufsschauspieler, erhielten die damals gültigen Fernsehgagen, die in keinem Verhältnis zu den üblichen Filmgagen standen. Die Hauptmitglieder des Aufnahmestabes setzten sich aus festangestellten Mitarbeitern des Kölner Fernsehteams zusammen und traten finanziell in meiner Kalkulation nicht in Erscheinung.

Die erste Folge wurde wie vorgesehen am 12. Februar 1959 gesendet. Nach monatelanger, Tage und Nächte dauernder, ununterbrochener Arbeit zeichnete sich nach dem ersten Teil bereits ein großer Erfolg bei den Zuschauern und auch bei der Presse ab. Die Serie sollte der erste ´Straßenfeger´ werden. Das Hauptverdienst daran durfte wohl Hans Hartmann für sich in Anspruch nehmen. Für mich war er der Erfinder der großen Serie. Auch Fritz Umgelter hatte sich selbst übertroffen. [...] Die Herstellungskosten betrugen am Ende ca. 980.000 DM und lagen damit noch unter meiner Kalkulation."[66]
Noch bevor die Endbearbeitung der letzten Folgen von *So weit die Füße tragen* abgeschlossen war, wurde dasselbe Team bereits mit der Produktion einer weiteren Fernseh-Film-Reihe mit dem Titel *Am grünen Strand der Spree* betraut. Im weiteren Verlauf der Zusammenarbeit von WDR und Bavaria wurde Pindter als Vertreter des WDR der neu zu gründenden Bavaria-Atelier-Gesellschaft mbH überstellt, für die er fortan als Geschäftsführer tätig wurde.

Anhand dieses Beispieles wird der Pioniergeist der frühen Jahre des Fernsehens erkennbar, in denen Projekte ohne längerfristige Planung oder bürokratische Prozesse sozusagen aus dem Bauch heraus umgesetzt und verwirklicht wurden. Die Risikofreudigkeit der ersten Fernsehverantwortlichen wurde durch die, vorab nicht zu erwartenden, positiven Zuschauerreaktionen belohnt und hatten nicht nur Auswirkungen auf die verstärkte Produktion der neuentwickelten Form des Fernsehmehrteilers, sie trugen genauso zur Popularisierung des noch jungen Mediums bei und förderten über den Ereignischarakter dieser Produktionen (neben Live-Ereignissen wie etwa Fußballweltmeisterschaften o.ä.) auch einen drastischen Anstieg der Verkaufszahlen von Fernsehempfängern.
Gegenüber dem Kinofilm konnten die Fernsehmehrteiler folgende Vorteile für sich verbuchen: Durch den Fortsetzungscharakter einer Reihe wurde der Zuschauer langfristig an das Medium gebunden; die Identifikationsmöglichkeit des Zuschauers mit den Protagonisten wurde über einen langen Zeitraum möglich, durch regelmäßige Fortsetzungen wurde er im wahrsten Sinne des Wortes an das Medium „gebunden" oder gewöhnt. All diese Möglichkeiten besitzt ein Kinofilm nicht. Hinzu kommt die Tatsache, daß in den ersten Jahren bis 1962 nur ein einziger Kanal existierte. Das, seit dem 1. November 1954 bestehende öffentlich-rechtliche Gemeinschaftsprogramm der ARD hatte keine direkte Konkurrenz und konnte noch unbeeinflußt die Möglichkeiten des Fernsehmediums erproben.

---

[66] Pindter, Walter: Wie es wirklich war. in: Töldte, Harald: Die Fernsehproduktion. in: Nach fünfundzwanzig Jahren - Beiträge zu Geschichte und Gegenwart des WDR. Hrsg. v. Walter Först. in der Reihe „Annalen des Westdeutschen Rundfunks". Band 4. Köln, Stuttgart, Berlin, Mainz: Kohlhammer-Grote 1980.

6.2. Die „Hamburger Schule“ setzt neue Maßstäbe

Egon Monk war von 1949 bis 1953 im Berliner Ensemble als Assistent von Bertolt Brecht, Berthold Viertel und Erich Engel tätig. Seine erste eigene Theaterinszenierung war eine Bearbeitung der beiden Hauptmann-Stücke *Biberepelz und roter Hahn* mit Therese Giehse in der Hauptrolle. Seit 1957 war Monk beim NDR in Hamburg tätig, wo er von 1960 bis 1968 die Fernsehspielabteilung leitete. Unter Monks Einfluß entwickelten die Fernsehspielabteilung des NDR und die für sie tätigen Autoren und Regisseure einen eigenen Inszenierungsstil, der unter der Bezeichnung „Hamburger Schule“ Fernsehgeschichte machen sollte.
Monk wollte das Fernsehmedium nutzen, um das bestehende Gesellschaftsbild kritisch zu hinterfragen und die, in großen Teilen ungebildete, Zuschauerschaft zu einer intellektuellen Eigenständigkeit führen. Dazu konfrontierte er das Publikum mit der eigenen Lebensrealität.
Verbunden werden muß der Stil der „Hamburger Schule“ aber auch mit Namen wie Dieter Meichsner, Eberhard Fechner, Klaus Wildenhahn, Rolf Busch oder Rolf Hädrich. Meichsner, seit 1966 Chefdramaturg der Fernsehspielabteilung des NDR, wurde 1968 Nachfolger von Monk und führte die Abteilung nach ähnlichen Kriterien fort. Eine genaue Klassifizierung der oben erwähnten Namen ist nicht einfach zu treffen, da sie oftmals in mehreren Rollen, ob nun als Regisseur, Autor, Produzent oder auch als Darsteller in den Filmen agierten bzw. sich gegenseitig ergänzten.

Dieter Meichsner machte im deutschen Fernsehen erstmalig als Autor eines Hörspiels mit dem Titel *Besuch aus der Zone* von sich reden, das von Helmut Pigge zu einem Fernsehfilmdrehbuch umgeschrieben und 1958 von Rainer Wolffhardt verfilmt wurde. 1962 schrieb Meichsner sein erstes eigenständiges Fernsehdrehbuch für den Hessischen Rundfunk mit dem Titel *Nachruf auf Georg Trahnke* (Regie: Rolf Hädrich). Es folgten richtungsweisende Drehbücher für das deutsche Fernsehen wie *Freundschaftsspiel* (1963, Regie: Fritz Umgelter / SDR), *Nach Ladenschluß* (1964, Regie: Rolf Hädrich / SDR), *Preis der Freiheit* (1966, Regie: Egon Monk / NDR), *Das Arrangement* (1967, Regie: Günter Gräwert / ZDF) oder *Alma Mater* (1969; Regie: Rolf Hädrich / NDR). 1969 folgte eine eigene Regiearbeit mit dem Titel *Der große Tag der Berta Laube* (1969). 1975 schreib Meichsner das Drehbuch zu dem NDR-Dreiteiler *Der Stechlin* (Regie: Rolf Hädrich). Aber auch populäre Fernsehreihen, die sich mit der bundesrepublikanischen Gegenwartsrealität auseinandersetzten, wurden von Meichsner dramaturgisch mitentwickelt: *Die Unverbesserlichen* (1965-1971) sowie die *Tatort*-Beiträge des NDR seit 1970.

Rolf Hädrich war seit 1962 als Regisseur von Fernsehspielen für verschiedene ARD-Anstalten tätig. 1962 inszenierte er für den NDR *Die Revolution entläßt ihre Kinder* nach einer literarischen Vorlage von Wolfgang Leonhard, 1964 *Haben* von Julius Hay oder 1967 *Zuchthaus* von Henry Jaeger. Wesentlich für Hädrichs filmische Entwicklung war die oben erwähnte Zusammenarbeit mit

dem Autoren Meichsner. 1970 wurde Hädrich beim NDR festangestellt, wo er unter anderem *Einen Sommer in Berlin* (1972), *Fischkonzert* (1973) oder *Das wiedergefundene Paradies* (1980) verfilmte.

Eberhard Fechner hingegen stammte aus dem Schauspielfach. Nach einer Ausbildung zum Bühnenschauspieler und etwa 200 Theaterrollen wandte er sich ab etwa 1953 mehr dem Film zu. Unter anderem spielte er Hauptrollen in den Fernsehspielen *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1964) von Rolf Busch und *Ein Tag - Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939* (1965) von Egon Monk. Ab 1960 führte er auch Theaterregie und inszenierte 1966 sein erstes eigenes Fernsehspiel unter dem Titel *Selbstbedienung*. Danach folgten einige der Hauptproduktionen der „Hamburger Schule“: *Vier Stunden auf Elbe 1* (1968) und *Nachrede auf Klara Heydebreck* (1969). Mit der letztgenannten Produktion wandte er sich dann mehr und mehr dem Dokumentarischen zu.
In diesem Film begleitet Fechner die Berliner Feuerwehr zu einem Einsatz. Eine 72-jährige alleinstehende Frau hat sich mit einer Überdosis Schlaftabletten das Leben genommen. Von diesem Ausgangspunkt aus zeichnet er in dem Dokumentarfilm den Lebensweg der ursprünglich anonymen Frau nach, befragt Nachbarn und Verwandte und begibt sich in ihrem Nachlaß auf Spurensuche nach den Gründen für ihren Freitod. Bei dieser filmischen Recherche deckt Fechner dann nicht nur das einzelne erschütternde Schicksal der Klara Heydebreck auf, sondern gibt darüberhinaus auch Auskunft über den Zustand der Gesellschaft: Die Hauptprotagonistin war Zeit ihres Lebens nicht bereit gewesen, sich den starren gesellschaftlichen Konventionen unterzuordnen, etwa zu heiraten, eine Familie zu gründen etc. Nach und nach hatte sie sich immer weiter in ihre eigene Welt zurückgezogen und schließlich, als sie krank und hilfsbedürftig geworden war, sich für den Freitod entschieden, da sie niemandem zur Last fallen mochte. In dieser emotional berührenden Recherche deckt Fechner ein Funktionsprinzip der menschlichen Gesellschaft auf, daß nämlich all diejenigen, die nicht bereit sind, sich ihren ungeschriebenen Konventionen anzupassen, ausgegrenzt werden. Er tut dies jedoch, ohne offen Anklage zu erheben oder gar jemanden zu verurteilen. Die Erkenntnis muß der Beobachter aus seiner eigenen gedanklichen Leistung beim Beobachten ziehen. Die Kritik erfolgt über die Erkenntnisfindung der Zuschauers. Dieses Prinzip ist allen Filmen der „Hamburger Schule“ gemein.
Fechner selbst wandte sich nach den Erfolgen der Fernsehreihen *Tadellöser & Wolff* (1975) und *Ein Kapitel für sich* (1979) (siehe Kapitel 6.4.) dann verstärkt dem dokumentarischen Prinzip zu. In den Filmen *Der Prozeß* (1976-84) und *Wolfskinder* (1991) reduzierte er die filmische Beobachtung darauf, Zeitzeugen von historischen Ereignissen frei vor der Kamera berichten zu lassen. Beide Filme beschrieben Ergebnisse der jüngeren deutschen Geschichte: Holocaust oder Flüchtlingsschicksale. Fechner nimmt die berichtenden Menschen ohne erläuternde Bebilderung und ohne Kommentierung auf! Mit seiner Methode zeichnete er Oral-History Eins zu Eins für die Nachwelt auf Film auf (siehe Kapitel 2.2.).

Der andere Dokumentarist der „Hamburger Schule“, Klaus Wildenhahn, stellt sich in seinen Filmen in sozialistischer Manier ebenfalls auf die Seite der deutschen Arbeiterschaft. Ob *In der Fremde* (1967) oder *Emden geht nach USA* (1975/76), seine Produktionen nutzten die Mittel des „Direct Cinema“ (siehe Kapitel 4.1.), um den Zuschauer für die Belange der Arbeitswelt zu öffnen.

Egon Monks Verbindung zum Fernsehen schließlich reicht noch bis in die Frühphase des Mediums. Bereits 1953, im Anfangsjahr des Nachkriegsfernsehens, hatte er in dem ersten DFF-Fernsehspiel *Die Gewehre der Frau Carrar* Regie geführt, das am 11.September 1953 gesendet wurde.[67] Diese Inszenierung hatte er noch gemeinsam mit dem Brecht-Ensemble gestaltet, Helene Weigel, Ekkehard Schall und Erwin Geschonneck hatten die Hauptrollen gespielt.
Insbesondere in seinen späteren Fernsehspielarbeiten wie *Leben des Galilei* (1962), *Schlachtvieh* (1963), *Wilhelmsburger Freitag* (1964) entwickelte Monk einen ungewohnten, detailgetreuen Inszenierungsstil, der das alltägliche Leben seiner Filmcharaktere beschreibt. Die Technik mußte sich dabei immer dem inhaltlichen Gegenstand unterordnen. Bei Monks Atelierproduktionen gibt es beispielsweise für die Kamera keine vierte offene Wand in den Kulissen. Auch die Drehbücher und Dialoge sind minutiös bis in die äußersten Details vorbereitet. 1965 schloß sich die Regie in *Ein Tag - Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939* an, in dem er das „alltägliche Leben“ der Gefangenen eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers nachgezeichnet hatte. 1966 folgte der Fernsehfilm *Preis der Freiheit*, 1973 eine weitere Brecht-Inszenierung *Bauern, Bonzen und Bomben* und in den 80er Jahre schließlich zwei Langfilmreihen für das ZDF, die in der NS-Zeit angesiedelt waren: *Die Geschwister Oppermann* (1983) und *Die Bertinis* (1988).

Am Beispiel einer Produktion, bei der Egon Monk selbst Regie führte, soll der Stil der „Hamburger Schule“ näher untersucht werden. Der Film *Wilhelmsburger Freitag* beschreibt einen einzelnen Tag aus dem Leben eines jungen Wilhelmsburger Arbeiterehepaares. Der Zuschauer wird auf die Position des Beobachters verwiesen. Er sieht die morgendlich leeren Straßen im Hamburger Stadtteil Wilhelmsburg. Danach beobachtet er wie die Post durch den Briefschlitz einer Etagentür in eine Wohnung geworfen wird. In dieser Wohnung leben die Hauptprotagonisten Jan und Renate Ahlers. Die junge

---

[67] *Die Gewehre der Frau Carrar* wurde in der Aufbauphase des DDR-Fernsehens, im Februar 1953 unter improvisierten Bedingungen in einem ehemaligen Filmatelier im Berliner Stadtteil Johannisthal aufgezeichnet. Der Deutsche Fernseh Funk (DFF) hatte am 21. Dezember 1952 seinen Versuchssendebetrieb im damaligen Fernsehzentrum Berlin aufgenommen. Die Inszenierung Monks zeichnet sich dadurch aus, daß das Brechtsche Stück in Theatermanier aufgezeichnet wurde, es gibt keine Groß- oder Nahaufnahmen, die Totalen oder Halbnahen sind mit jump-cut-ähnlichen Schnitten aneinandergefügt, der Ton ist mangelhaft. Alles in allem handelt es sich bei diesem Fernsehspiel um „abgefilmtes Theater“. Dennoch ist die Aufzeichnung zu einem wertvollen Fernseh- bzw. Theaterdokument geworden. Zwar gab es 1953 nur 600 Fernsehempfänger in der DDR, aber durch die zahlreichen Wiederholungen im DFF erreichte das Stück später dennoch seine Zuschauerschaft. (http://www.dra.de/dok_02.htm)

Frau bereitet ihrem Mann das Frühstück, der Zuschauer sieht detailliert in Großaufnahmen, welche Handgriffe notwendig sind, um ein Frühstücksei zu kochen. Danach setzt sich das Paar gemeinsam an den noch neuen Küchentisch. Renate klagt über andauernde Übelkeit, sie erwartet ein Kind. Ihr Mann hingegen sorgt sich, wie er die junge Familie finanziell „über die Runden bringen kann“. Er weiß noch nicht, wovon er einen Kinderwagen bezahlen soll, da er einen Großteil seines ohnehin dürftigen Gehaltes für die Ratenzahlungen seines Kleinwagens beiseite legen muß. Mit diesem Wagen fährt er anschließend zur Arbeit. Jan Ahlers ist Baggerführer bei einem Hamburger Bauunternehmen. Im weiteren Verlauf des Films kann der Zuschauer ihn und seine Frau in einer parallelen Montage bei ihren gewöhnlichen alltäglichen Arbeitstätigkeiten beobachten. Jan muß eine Baugrube ausheben und die Erde auf einen LKW laden, der diese abtransportiert. Seine Arbeit hat einen eigenen Rhythmus. Wenn ein LKW voll ist und abfährt, um die Erde fort zu schaffen, entsteht immer eine Pause, bis der nächste LKW eintrifft. Diesen Zeitraum des Wartens kann er frei nutzen, beispielsweise um einen Tretroller, den er in der Baugrube gefunden hat, zu reparieren. Man beobachtet desweiteren die Gespräche unter den Kollegen in der Mittagspause, den Besuch des „Chefs“, der in seinem Porsche auf die Bauställe fährt und mit Jan ein Bier trinken geht. Später folgt die Lohnauszahlung, bei der jeder der Arbeiter sein Wochengehalt in einem Umschlag erhält. Nach Entgegennahme des Lohntüten wenden sich die Männer ab, und jeder zählt für sich allein genauestens das Geld nach. Abends muß Jan aus Gefälligkeit den Chef mit dessen Frau zu einem Besuch chauffieren. Jans Frau ist den Tag über damit beschäftigt, das Geschirr vom Frühstück aufzuwaschen und die Wohnung aufzuräumen. Man beobachtet, wie sie in Katalogen blättert und die passenden Accessoires für das Kind aussucht. Dann begleitet die Kamera sie zum Einkaufen in ein Lebensmittelgeschäft. Mit einer anderen Kundin diskutiert sie über die unwürdigen Lebensbedingungen von Suppenhühnern, die sich kaum in ihren Käfigen bewegen könnten. Später geht Renate spazieren, beobachtet die Kinder auf einem Spielplatz sowie die Art und Weise, wie diese von ihren „fürsorglichen“ Müttern beaufsichtigt werden. Dann fährt sie mit dem Bus in die Innenstadt und erledigt weitere Einkäufe. Sie sieht sich Möbel an und kauft schließlich in der Spielwarenabteilung eines Kaufhauses ein kleines Plüschpferdchen für ihr ungeborenes Kind. Auf der Straße fährt ihr Mann plötzlich im LKW an ihr vorüber, er ruft ihr zu, daß er sich gerade auf dem Weg zu einer anderen Baustelle befinde und erst spät am Abend wiederkommen werde. Sie brauche nicht auf ihn zu warten. Daraufhin geht Renate noch ins Kino, sie sieht sich *La Notte* von Michelangelo Antonioni an. Als sie nach Hause kommt, ist ihr Mann noch nicht zurück. Sie legt sich ins Bett, kann aber vor Sorgen nicht einschlafen. Als ihr Mann schließlich heimkehrt, erinnern sich beide voller Melancholie an die erste Zeit ihrer Liebe. Doch dieses Erinnern dauert nur einen Moment, dann geht man zur Normalität über und schaltet das Licht aus. Die Sorgen um das Kind werden verdrängt.

Monk beobachtet „gewöhnliche Menschen“ bei ihren alltäglichen Arbeits-„Ritualen“. *Wilhelsburger Freitag* ist ein „inszenierter Dokumentarfilm“. Er

macht inhaltlich genau dasselbe, was Klaus Wildenhahn auch in seinem Dokumentarfilm *In der Fremde* (1967) tut: Menschen bei der Arbeit beobachten. Im inszenierten Film Monks sind lediglich die Filmaufnahmen „schöner“ und weniger improvisierend, als bei einer dokumentarischen Produktion. Aber in beiden Filmen hat die bloße Beobachtung von Menschen eine Funktion. Das Wiedererkennen des Alltäglichen schafft eine Verbindung zwischen dem Zuschauer und den Filmprotagonisten. Monk zeigt Probleme, die die meisten Fernsehzuschauer ebenfalls kennen: Die finanziellen Sorgen der jungen Familie, aber auch ganz alltägliche Handlungen aus dem Arbeitsalltag. Zugleich aber geht Monk einen Schritt weiter. Dadurch, daß er dieses Alltagsleben in den Mittelpunkt einer Filmhandlung stellt, weckt er bei den Zuschauern eine Frage: „Welchen Sinn hat das?“. Über die Sinnfrage nach der Notwendigkeit, ein so gewöhnliches Geschehen ins Zentrum eines aufwendigen und teuren Films zu rücken, wird beim Zuschauer eine andere Frage geweckt: „Welcher Sinn steckt eigentlich hinter dem eigenen Leben?“ „Welchen Sinn macht es beispielsweise, genau wie Jan Ahlers, mit dem eigenen Auto alltäglich zur Arbeit zu fahren, wenn für dessen Ratenzahlungen fast das ganze Gehalt wieder „verloren“ geht?“ Mit diesen und ähnlichen Fragen läßt Monk den Zuschauer allein. Es gibt keine Antwort. Der Film dient dazu, einen gedanklichen Prozeß in Gang zu setzen, an dessen Ende eine Erkenntnis stehen soll. Die Erkenntnis, sich mit den gegebenen und nie hinterfragten Verhältnissen, all den ungeschriebenen Konventionen der menschlichen Gesellschaft, nicht zufriedenzugeben.

Die Tatsache, daß die Hamburger Fernsehproduktionen bereits zu einem Zeitpunkt die späteren Stilmittel des „Neuen Deutschen Films“ anwandten, als dessen Regisseure noch kaum einen Film produziert hatten, zeigt, welchen Stellenwert das Fernsehmedium seinerzeit hatte. Egon Monks *Wilhelmsburger Freitag*, der schon 1964 produziert worden war, weist formal wie auch inhaltlich ungeheure Parallelen zu den erst später gedrehten Spielfilmproduktionen von Ulrich Schamoni, Alexander Kluge oder Edgar Reitz auf. Wenn etwa Monks Hauptprotagonistin von einer Handkamera verfolgt durch das Menschengetümmel der Großstadt geht oder mit der Kamera aus dem Seitenfenster eines fahrenden Autos heraus auf einem Gehweg in der Innenstadt gehend beobachtet wird, so wirken diese Aufnahmen genauso „authentisch“ wie beispielsweise die Kamera in Alexander Kluges *Abschied von gestern* (1966), in dem die Hauptdarstellerin auf ähnlich unmittelbare Art und Weise aufgenommen wird (siehe Kapitel 7.4.).
Die Alltagsbeobachtung dieses Fernsehfilms, die schlichte Kameraführung wie auch das Hervorheben von scheinbar nebensächlichen Ereignissen durch die Regie geben dasselbe „neue Verständnis“ von filmischer Inszenierung wieder, das die Revolutionäre der „nouvelle vague“ oder später auch die des „Jungen Deutschen Films“ einforderten. Auch in der „Hamburger Schule“ fand die „Philosophie der Diskontinuität“ (siehe Kapitel 4.2.) Anwendung. Im Fernsehen konnte sie sogar noch radikaler in die Tat umgesetzt werden, als seinerzeit im Kino.

Einerseits versuchte man sich in den dokumentarischen Filmen der unbeschönigten Lebensrealität der Bevölkerung anzunähern und andererseits in den fiktionalen Filmen mit dokumentarischer Präzision die Alltagsrealität von Menschen ohne Dramatisierung nachzuzeichnen. Als solches bewegt sich die „Hamburger Schule“ immer auf der Grenzlinie zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film.
Durch die inhaltliche Verwandtschaft der Produktionen zu dem Schaffen von Berthold Brecht, die radikale Politisierung des Fernsehens zugunsten der Unterprivilegierten, waren die „Hamburger Produktionen“ nicht überall gern gesehen. Ihr sozialistischer Hintergrund und das engagierte Eintreten für die deutsche Arbeiterschaft zeichnete die „Hamburger Schule“ aber inhaltlich aus. Formal beschritt man zur Umsetzung der inhaltlichen Zielsetzungen neue Wege. Nicht die filmspezifisch überspitze Dramaturgie, sondern das schlichte Beobachten der „gewöhnlichen“ Menschen in ihren Alltagssituationen war das wegweisende Element dieser Fernsehinszenierungen.

6.3. Das „Film-Fernseh-Rahmenabkommen“: neue Produktionsbedingungen sowohl für den Film als auch für das Fernsehen

Der, schon lange vor einer offiziellen Zusammenarbeit von Fernsehanstalten und „Neuem Deutschen Film“ initiierte, indirekte, möglicherweise auch unbewußte „Gedankenaustausch“, die gegenseitige Inspiration, führte erst spät, im Jahr 1974, zu einer direkten Zusammenarbeit von Fernsehen und Film.

Parallel mit der Neufassung des Filmförderungsgesetzes trat am 4.11.1974 das „Abkommen zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen Film und Fernsehen“ in Kraft. Vorausgegangen war diesem Abkommen eine deutliche Verschlechterung der Produktionszahlen von deutschen Kinofilmen. Die Anzahl der in der Bundesrepublik produzierten Kinospielfilme war von 112 im Jahr 1971 auf 77 im Jahr 1974 abgefallen.[68] Zahlreiche deutsche Regisseure hatten sich wegen der fraglichen künstlerischen Arbeitsmöglichkeiten in jener Zeit vom Kino abgewandt und waren zum Fernsehen gewechselt. Die einstige Forderung der deutschen Filmwirtschaft in der Frühphase des Fernsehmediums „Kein Meter Film fürs deutsche Fernsehen“ hatte sich ohnehin nicht lange halten lassen. Nach dem oben genannten marktwirtschaftlichen Zusammenbruch der deutschen Filmindustrie bestand für sie praktisch keine andere Möglichkeit, als mit dem einstigen „Feind“ des Fernsehens einen Friedensschluß und eine Zusammenarbeit einzugehen. Zwar hatte es auch schon vor Abschluß des „Film/Fernseh-Abkommens“ in Einzelfällen Gemeinschaftsproduktionen gegeben. Nun sollte es aber zu einer institutionalisierten Koproduktion kommen, aus der qualitativ hochwertige deutsche Filme hervor-

[68] Der deutsche Film und das Fernsehen. Filmförderung 1947 - 1977. Vier Jahre Film/Fernseh-Abkommen. Eine vorläufige Bilanz. Hrsg. von ARD und ZDF (verantw. Hrsg. Fritz Hufen). Frankfurt a.M.: ARD 1977. S.13.

gehen sollten. *„Ziel der gemeinsamen Bemühungen von Fernsehredakteuren und Filmregisseuren in diesen Jahren war es, dem Publikum das Vertrauen in den deutschen Kinomarkt durch Qualität zurückzugeben. Das Rahmenabkommen hat es ermöglicht, diese Initiativen ins öffentliche Bewußtsein zu heben.“*[69]
Das Abkommen zwischen der Filmförderungsanstalt (FFA) und den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten ARD und ZDF besagt im Detail, daß es dazu dienen solle, das „Programmangebot sowohl der Filmtheater als auch des Fernsehens zu bereichern“. In dem Abkommen verpflichten sich die Rundfunkanstalten, über einen Zeitraum von 5 Jahren Finanzmittel in Höhe von 34 Millionen DM aufzubringen, die zur Herstellung von Gemeinschaftsproduktionen eingesetzt werden sollen. Zu einer Gemeinschaftsproduktion muß der jeweilige Vertragspartner mindestens eine finanzielle Leistung von 25% beisteuern. Außerdem verpflichten sich die Fernsehanstalten, dem gemeinschaftlich produzierten Film eine Vorabspielfrist von 24 Monaten einzuräumen. Eine gemeinsam gebildete achtköpfige Kommission kann mit einfacher Mehrheit über die Anerkennung eines Filmvorhabens entscheiden. Filme, die nicht zur Auswertung in Filmtheatern geeignet scheinen, sollen nicht Gegenstand einer Gemeinschaftsproduktion sein. Ein möglicher Verwertungserlös steht dabei den beteiligten Partnern entsprechend ihrer prozentualen Beteiligung zu.[70]

Dieses Abkommen kann als Voraussetzung für eine künstlerisch wie auch finanziell erfolgreiche Neuorientierung des bundesdeutschen Filmwesens gewertet werden. Es bedeutete vor allem, daß auch der Kinomarkt dem Nachwuchs geöffnet wurde und unabhängige Filmemacher ihre Produktionen auch im Kino vorstellen konnten. Für die Filmindustrie wiederum war es der entscheidende Schritt weg von den kommerzorientierten „Billigproduktionen“, die ja den deutschen Film mit in die Krise gerissen hatten. Das „Film/Fernseh-Rahmenabkommen“ war, zumindest zum Zeitpunkt seiner Konstitution, das entscheidende Mittel, um beiden Vertragspartnern eine Aufwertung ihrer Filmproduktionen zu ermöglichen.
Erst unter diesen Voraussetzungen konnte der „Neue Deutsche Film“ zu internationaler Anerkennung finden. Ohne den Zusammenschluß der beiden Medien wären die, von den Oberhausener Jungfilmern initiierten Schritte zur Erneuerung des deutschen Films zwangsläufig im Sande verlaufen, oder aber, anders formuliert, an den leeren Kinokassen gescheitert. Erst durch den gestalterischen Freiraum, den das Abkommen gewährte, konnten sich individualisierte Autorenfilmerpersönlichkeiten in der Bundesrepublik Deutschland entwickeln und den „Neuen Deutschen Film“ zu Weltruhm führen. Der „Neue Deutsche Film“ als internationales Kunstprodukt ist eine Miterrungenschaft des deutschen Fernsehens!

---

[69] Günter Rohrbach in: ebd. S.31.
[70] ebd. S.40ff.

6.4. Vorläufer und Wegbereiter des epischen Films

Die epische lange Spielfilmform hatte sich, wie schon beschrieben, bereits in der Frühphase des Kinos entwickelt, war aber nur in Ausnahmefällen vom Publikum oder von Verleihern akzeptiert worden. Der episch angelegte Kinofilm hatte seit je her mit dem Problem zu kämpfen, daß er gekürzt, verstümmelt oder in mehreren Teilen in die Kinos gelangte. Produktionen wie Erich von Stroheims *Greed* (1923) oder Fritz Langs *Metropolis* (1926) wurden auf diese Weise in ihrer originären Form zerstört.
Andere episch angelegte Produktionen Fritz Langs wurden dem Publikum in zwei Teilen vorgeführt, wie etwa *Die Nibelungen* (1923/24) oder *Dr. Mabuse* (1922). Von Abel Gances *Napoléon* (1926) wurden nach Bedarf die Fassungen immer weiter gekürzt, so daß dem Film mehr und mehr seiner eigentlichen Handlung verlorenging.
Stillschweigend hatten sich Publikum, Verleiher und Regisseure im Lauf der Jahre darauf geeinigt, daß selbst ein Historienfilm mit Überlänge eine Dauer von annähernd dreieinhalb Stunden nicht überschreiten durfte. Diese, über lange Zeit nicht hinterfragte, Konvention basierte letztlich auf einem marktwirtschaftlichen Interesse. Längere Filme brachten schlichtweg keinen Mehrgewinn.
Erst mit dem Neubeginn der „nouvelle vague“ in Frankreich begann man, die Konventionen des Kommerzkinos zu hinterfragen und Elemente und Formen des frühen Films wiederaufzugreifen. So „schockierte“ Jacques Rivette im Jahr 1970 Publikum wie auch Filmkritiker mit einem Mammutfilmwerk von 12 ½ Stunden Länge: *Out one: Noli me tangere*. Der Film ist eine sehr freie Interpretation des Balzacschen Romans „Die Geschichte der Dreizehn“. Das Filmplot hat einen rätselhaften Charakter, es tauchen immer nur „Zitate“ der literarischen Vorlage auf, die von frei improvisierten Szenen um eine avantgardistische Theatergruppe umrahmt werden. Und auch dieser Film hatte, trotz der Errungenschaften der „nouvelle vague“, trotz der Modernisierung des Kinos im vorausgegangenen Jahrzehnt keine Chance, einen Kinovertrieb zu finden. Erst zwei Jahre nach seiner Premiere gelangte lediglich eine vierstündige Kurzfassung mit dem Titel *Out one: Spectre* (1972) in die Kinos. Die Langversion wurde erst zwanzig Jahre später im deutschen und französischen Fernsehen wiederaufgeführt.
Erst im Fernsehmedium fand sich die Lösung, Spielfilme von „Langer Form“ dem Zuschauer in attraktiver Weise präsentieren zu können. Ingmar Bergman bestritt beispielsweise als einer der Ersten diesen Weg mit *Scener ur ett aektenskap / Szenen einer Ehe*.

6.5. Großspielfilmprojekte im deutschen Fernsehen / der filmische Roman - Fernsehepik wird zur eigenständigen filmischen Erzählform

Die bereits in der Frühphase des deutschen Fernsehens populär gewordenen epischen Reihen, vornehmlich Romanverfilmungen im Stile von *Soweit die*

Füße tragen (siehe Kapitel 6.1.), fanden auch in den folgenden Jahrzehnten Anklang in beiden Teilen Deutschlands.
In der DDR entwickelte auch die DEFA Filmreihen für das Staatsfernsehen DFF. 1968 entstand unter der Regie von Martin Eckermann die Fernsehreihe *Wege übers Land*. Es ist ebenfalls eine Romanverfilmung in fünf Teilen mit einer Gesamtlänge von 7 Stunden und 17 Minuten. Diese Reihe trägt eindeutig schon die Stilelemente einer „filmischen Chronik". Sie zeichnet, ausgehend vom Jahr 1939, die Ereignisse in dem mecklenburgischen Dorf Rakoven bis in die frühen 60er Jahre nach. Dabei wird gezielt die NS-Zeit und ihre „Bewältigung" unter dem Sozialismus in den Mittelpunkt gerückt.
Die Magd Gertrud Habersaat führt unter dem strengen Regime der alten Gutsherrin die Wirtschaft auf dem Lesstorff-Hof. Die Handlung spielt im Zweiten Weltkrieg, unmittelbar nach dem Überfall auf Polen. Gertrud liebt den zukünftigen Hoferben, den Bauern Jürgen Lesstorff, von dem sie ein Kind erwartet. Als dieser ihr jedoch wegen ihrer niederen Herkunft und seiner „Karriere" im NS-Staat die Heirat verweigert, geht sie eine Trotzheirat mit Emil Kalluweit, dem Leiter eines Arbeitskommandos ein. Mit ihm gemeinsam verläßt sie Rakoven und übersiedelt nach Polen in die soeben eroberten deutschen Gebiete, in denen die Nationalsozialisten landlosen Bauern neue Besitztümer versprochen haben. In Polen erlebt Gertrud die Deportation der Bevölkerung und den Widerstand der Partisanen. Sie nimmt zwei jüdischstämmige Kinder bei sich auf, deren Herkunft sie verheimlichen kann. Über die Beziehung zu Jürgen Kalluweit gelingt es ihr, die elternlosen Kinder zu adoptieren. Daraufhin gerät ihr Ehemann in einen Gewissenskonflikt, er möchte einerseits die Partei nicht mit der Adoption der „nicht-arischen Kinder" hintergehen, andererseits aber auch nicht zu ihrem „Mörder" werden. Er sieht den einzigen Ausweg darin, sich freiwillig an die Front zu melden. Seine Frau bleibt allein auf dem Hof in Polen zurück. Schließlich muß auch sie vor der Roten Armee flüchten und kehrt zu Fuß in ihr mecklenburgisches Heimatdorf zurück.
Hier nun wird sie von den Sowjetbehörden zur Verwalterin des Lesstorff-Hofes gemacht. Der einstige Monteur Willi Heyer, der 1939 im Dorf noch als „kommunistischer Zuchthäusler" verrufen war, wird Bürgermeister von Rakoven. In einer eigenmächtigen Aktion „organisiert" er Milch und Brot für die hungernden Kinder des Dorfes, was ihm die alteingesessenen ehemaligen NSDAP-Anhänger verübeln. Heyer plant den Aufbau einer „neuen Welt", wird daran jedoch von den traditionalistischen Kräften im Dorf gehindert. Man denunziert ihn wegen seiner eigenmächtigen Aktionen bei den sowjetischen Behörden, er wird vorübergehend abgezogen, kehrt aber schon bald zurück, um im Auftrag der neuen DDR-Regierung die Bauern vom Aufbau der „Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften" (LPGs) zu überzeugen. Die Gutsverwalterin Gertrud Habersaat, die den Lesstorff-Hof unter Einsatz ihrer ganzen Kraft wieder in Gang gebracht hatte, weigert sich jedoch, den Besitz abzugeben. Im Vergleich mit anderen Bauern habe sie erheblich mehr geleistet. Parallel zu diesen politischen Diskussionen taucht überraschend Gertruds Ehemann Emil Kalluweit wieder auf, von dem man dachte, daß er im Krieg gefallen sei. Da er sich über die lange Trennung noch mehr von seiner

Frau entfremdet hat, beschließt er, in den „Westen“ zu gehen. Doch bereits nach kurzer Zeit stellt er einen Rückreiseantrag in die DDR, da er die „Vorteile“ dieses Systems erkannt hat. Auch Gertrud akzeptiert schließlich die Übernahme ihres Hofes durch eine LPG und heiratet Willi Heyer.

Inhaltlich vermittelt die Produktion eindeutig die Ziele des sozialistischen Staates: Antifaschismus und Neuorientierung der Gesellschaft unter kommunistischen Gesichtspunkten. Erstaunlich ist dabei, daß in dem Film durchaus noch kritische Töne anklingen. Die Gutsverwalterin weigert sich anfänglich, der landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft beizutreten, da sie ihre höheren Leistungen nicht mit denen der anderen Bauern gleichsetzen möchte. Erst nachdem ihr einstiger Ehemann Kalluweit reumütig in die DDR zurückgekehrt ist, erkennt auch sie die „Vorteile“ des sozialistischen Systems und schließt sich diesem an, was in der Heirat mit Willi Heyer symbolisch dargestellt wird. Auch die Tatsache, daß eine, wenn auch nur zeitweise, Emigration in den Westen gezeigt wird, ist für eine DFF-Produktion ungewöhnlich. Doch diese Emigration wird als propagandistisches Mittel genutzt. Kalluweit findet sich im Westen nicht zurecht und kehrt „geläutert“ in die DDR zurück, wo er „mit offenen Armen“ empfangen wird. Die Mittel der „Läuterung“ und der „scheinbaren“ Einsicht des Protagonisten kennt man noch aus den Propagandafilmen des Dritten Reiches. Hier ist es lediglich zur sozialistischen Propaganda umfunktioniert.
Formal von Interesse ist dabei insbesondere die Tatsache, daß es sich bei dieser Produktion noch um ein in Fernsehspielmanier inszeniertes Epos handelt. Die Außenaufnahmen sind auf Film produziert, während die Innenaufnahmen elektronisch in Studiokulissen gedreht wurden.
Außerdem sollte noch einmal besonders darauf hingewiesen werden, daß diese Form der Geschichtsvermittlung, die chronologische Darstellung eines Zeitgeschehens von mehreren Jahrzehnten Umfang, erstmals im Fernsehen der DDR auftauchte, wenngleich es sich hierbei noch nicht um einen „reinen“ Spielfilm, sondern noch um ein Fernsehspiel handelt!
Die Form der mehrteiligen „geschichtlichen Chronik“, die sich schwerpunktmäßig mit dem Nationalsozialismus und dessen Aufarbeitung in der Nachkriegszeit auseinandersetzte, war im Deutschen Fernsehfunk durchaus kein Einzelfall. 1983 entstand unter der Regie von Hubert Hoelzke die *Märkische Chronik*, die das Alltagsleben in dem kleinen märkischen Dorf Güterlohe beschreibt. In 18 Teilen von jeweils 70 Minuten Länge wird die „sozialistische Bewältigung“ der NS-Zeit im „Ostsektor“ zwischen dem Ende des Zweiten Weltkrieges und dem Jahr 1960 beleuchtet. Es handelt sich nun, im Vergleich zur erstgenannten „Geschichts-Chronik“, um eine reine Filmproduktion in Farbe. Die Aufnahmen entstanden sowohl an Originalschauplätzen als auch im Studio. Es tauchen romantische Aufnahmen der märkischen Landschaft, von Dorfleben und Landwirtschaft auf. Inhaltlich erzählt die *Märkische Chronik* von den einfachen Problemen der Dorfbevölkerung, wie beispielsweise von Kriegsheimkehr oder Schwarzmarkthandel. Hauptprotagonist ist der Landrat Drübrot, der sich mit der Verbreitung der sozialistischen Idee befaßt.

Aber auch im westdeutschen Fernsehen findet man schon Formen der „filmischen Geschichts-Chronik“ vor Reitzs *Heimat*.
Einer der Regisseure der „Hamburger Schule“, Eberhard Fechner (siehe Kap. 6.2.), versuchte sich als einer der ersten im deutschen Fernsehen als „Chronist“ von Alltagsrealität. 1975 produzierte er für das ZDF die Reihe *Tadellöser & Wolff* und vier Jahre später die Fortsetzung mit dem Titel *Ein Kapitel für sich*.
Tadellöser & Wolff besteht aus zwei Teilen mit einer Gesamtlänge von 3 Stunden und 13 Minuten, *Ein Kapitel für sich* aus drei Teilen mit einer Gesamtlänge von 6 Stunden und 1 Minute. Die erste Reihe schildert das Leben der bürgerlichen Rostocker Reederfamilie Kempowski zwischen den Jahren 1938 und 1945. Die Verfilmung beruht auf dem gleichnamigen Roman von Walter Kempowski. Kempowski, der vom Schauspieler Ernst Jacobi verkörpert wird, tritt in einer halbdokumentarischen Einleitungssequenz als Erzähler auf. Anhand von historischen Photos der Stadt Rostock und der Familie Kempowski wird aus der Gegenwartsperspektive des Jahres 1975 (in Farbe) in die Vorkriegszeit (in Schwarz-weiß) eingeführt.
Das Interessante an dieser „Literaturverfilmung“ ist die Art und Weise, wie die literarische Sprache des Romans in eine filmische Form gebracht wird.
Zum einen wird die Tradition der Familie Kempowski über ihre Sprache charakterisiert. Die Familienmitglieder nutzen eigenwillige Redewendungen, die ständig wiederholt werden und sich im Lauf der Zeit zu einer eigenen „Familiensprache“ entwickeln. Die Kinder übernehmen diese Sprache von ihrem Vater und geben sie an ihre Freunde und Bekannten wie auch an die Filmzuschauer weiter. Um die höchste Form von Gefallen zu bekunden, verwendet man beispielsweise den Ausdruck „Tadellöser und Wolff“, ein Wort, das das Familienoberhaupt Karl Kempowski einst vom Hersteller seiner Zigarrenmarke, der Firma „Loeser & Wolf“ ableitete. Die Mutter Margarethe benutzt einprägsame, bis an die Grenzen der Komik reichende Aussprüche wie „...uns geht`s ja noch gold“ oder „Wie isse`s doch schön“. Auch die Söhne sprechen eine betonte, gutakzentuierte gehobene Sprache, die das Bürgertum verkörpert.
Diese sprachlichen Eigenheiten reichen nun bis in die Kommentierungen der Filmszenen durch den Erzähler. Als dieser dem Zuschauer die Hauterkrankung des Vaters erläutert, geschieht dieses in zwei sprachlichen Ebenen. Zu Anfang hört man im Originalton die Stimme des Vaters Karl, die sagt: „Was macht meine Haut?“, dann ergänzt der Sohn Walter aus dem off den zweiten Teil des Satzes, der lautet: „...fragte er uns jeden Tag.“ Über diese Form, daß Zitate im Originalton der jeweiligen Person eingeschnitten sind, überwindet Fechner das Problem der reinen „Verfilmung“ von Literatur. Er nutzt die eigenwillige Sprache der Familie Kempowski, um ein filmisches Hintergrundwissen zu vermitteln: die bürgerliche Herkunft der Familie. Diese gehobene gutbürgerliche Form des Films tritt im weiteren Verlauf dann in einen dramaturgischen Widerspruch zu dem Schicksal der Familie.
Die Handlung des filmischen Rückblicks, der in einem gelblich virargierten Schwarz-weiß gehalten ist, beginnt im Jahr 1938 mit dem Einzug der Familie in eine neue Wohnung. Der Zuschauer kann nun die detaillierten familiären

Gepflogenheiten beobachten, beispielsweise die Tischsitten und Umgangsformen der Familienmitglieder untereinander; die patriarchale und nationalistische Gesinnung des Vaters und zugleich sein komisches Talent; die Schulzeit der Kinder unter dem NS-Regime, ihr Spiel mit Freunden, einen Familienurlaub im Harz und schließlich den Einbruch des Zweiten Weltkrieges in diese geschlossene familiäre Welt und seine Auswirkungen. Der Vater Karl meldet sich freiwillig zum Kriegsdienst, obwohl er als Reeder freigestellt wäre. Sein anfänglicher Patriotismus wandelt sich im Lauf des Krieges dann jedoch in Widerwillen. Auch der ältere Sohn Robert wird eingezogen und muß an der Front kämpfen. Beide Männer gelten bei Kriegsende als verschollen, lediglich der Sohn kehrt zurück.

Der Film selbst schildert die Kriegszeit aus Perspektive der Daheimgebliebenen. Der jüngere Sohn Robert, der noch die Schule besucht, die Mutter und der Großvater müssen nun im Krieg entgegen der Familientradition ihr eigenes Überleben sichern. Der Zuschauer erlebt mit ihnen die Auswirkungen des Krieges auf das Leben in den deutschen Städten, den Hunger und die Probleme der Nahrungsmittelbeschaffung wie auch die ungewissen Bombennächte im Keller des mehrstöckigen Wohnhauses. Als eine der wenigen Wohnungen in der Straße wird die der Familie Kempowski beim heftigsten Luftangriff der Alliierten auf Rostock nicht zerstört. Und so erleben Mutter, Großvater und Sohn Walter das Kriegsende noch in den eigenen vier Wänden. Sie beobachten den Rückzug der deutschen Wehrmacht durch ihre Straße und die Flucht der Nachbarn vor der Roten Armee gen Westen. Doch Mutter Kempowski entscheidet, ihr Heim nicht zu verlassen und zu bleiben.

Im Jahr 1979 wurde die „Chronik“ der Familie Kempowski dann mit dem Mehrteiler *Ein Kapitel für sich* fortgesetzt. Dieser Fortsetzung liegen drei weitere autobiographische Romane Walter Kempowskis zugrunde: *Uns geht`s ja gold*, *Im Block* und *Ein Kapitel für sich*. Die zweite Reihe setzt genau dort ein, wo die vorangegangene geendet hatte. Mutter, Großvater und Sohn Walter Kempowski sitzen auf dem Balkon ihrer Wohnung und erwarten den Einmarsch der Roten Armee. Es herrscht Ungewißheit, da man nicht weiß, ob man die „Russen“ als Befreier oder als Gefahr ansehen soll. Und so erleben die verbliebenen Familienmitglieder den weiteren Verlauf der „Geschichte“ wieder vom eigenen Wohnzimmerfenster aus. Der Einmarsch erfolgt recht geordnet, doch des Nachts beginnen die „Russen“ auf der Straße zu plündern und zu vergewaltigen. Auch diesesmal haben die Kempowskis wieder Glück im Unglück. Ihre Wohnung bleibt erneut verschont. Im Lauf der Zeit normalisiert sich dann das Verhältnis, die Kempowskis arrangieren sich mit den gegebenen Umständen, man „organisiert“ erneut Lebensmittel, Walters Schule beginnt wieder und als schließlich noch der vermißte Sohn Robert heimkehrt, scheint das Schlimmste überstanden zu sein. Aber dann erhält man die Todesnachricht des Vaters Karl, der nur eine Woche vor Kriegsende noch gefallen ist. Der Sohn Walter beginnt, die Schule zu schwänzen, unterschreibt eine Erklärung, daß er sich weigert, Russisch zu lernen und wird daraufhin der Schule verwiesen. Ihm ist das Leben in der russischen Besatzungszone zuwider und so flieht er eines Tages in den Westen. In Wiesbaden kommt er bei einem Freund unter,

beide betreiben Schwarzmarkthandel und leben für kurze Zeit in „Saus und Braus“. Außerdem gibt Walter Dokumente an den US-Geheimdienst weiter, die er aus der Sowjetischen Besatzungszone „mitgehen“ ließ. Es handelt sich um Transportlisten der familieneigenen Reederei, die belegen, daß die Sowjetarmee große Mengen von Reparationsgütern unerlaubt aus dem Land schaffte. Walter erhält den Auftrag, mit neuen Ausweispapieren in die „Zone“ zurückzukehren und weitere Informationen zu beschaffen. Tatsächlich tut er diesen ungewöhnlichen Schritt. Doch schon bald nach seiner Rückkehr wird sein Vergehen entdeckt. Beide Kempowski-Söhne werden verhaftet. In Untersuchungshaft werden sie gefoltert, die Mutter hat drei Monate lang keinen Hinweis über ihren Verbleib, dann wird auch sie verhaftet. Walter und Robert Kempowski werden von einem Militärgericht wegen Spionage zu 25 bzw. 28 Jahren Haft verurteilt und ins Gefängnis Bautzen eingeliefert. Auch die Mutter wird zu zehn Jahren Haft verurteilt und in Sachsenhausen interniert. Der weitere Film schildert detailgetreu die extremen Haftbedingungen für politisch Inhaftierte in den Gefängnissen der Sowjetischen Besatzungszone bzw. der späteren DDR. Erst 1956 begnadigt man die Kempowski-Familie und weist sie in den Westen aus. In Hamburg können sie bei ihren Familienangehörigen ein neues Leben starten.

Die beiden Reihen Fechners müssen als Einheit angesehen werden. Die erste schildert das Alltagsleben unter dem Nationalsozialismus, wobei die Kempowskis nie in Konflikt mit dem Regime geraten, sie sind angepaßt, der Vater gar patriotisch veranlagt. Die Auswirkungen der NS-Zeit bekommt die Familie Kempowski erst nach dem Krieg, unter dem neuen Regime, zu spüren. Die einst auf gesellschaftliche Etikette bedachte bürgerliche Familie erleidet nun das, was unter den Nationalsozialisten andere Bevölkerungsschichten erlebt hatten. Man raubt ihr das Ansehen, die Familienmitglieder werden als politische Häftlinge verhaftet und gefoltert, der Hausstand wird aufgelöst und versteigert. Die Mutter wird gar vollkommen zu Unrecht verurteilt. Am Ende der beiden Reihen stehen die Familienmitglieder mittellos da, sie sind einzig und allein mit ihrem Leben davongekommen und werden in den Westen abgeschoben. Ihre ganze Existenzgrundlage in Rostock ist von dem neuen, kommunistischen System ausgelöscht worden. Der Zuschauer erlebt den Terror des kommunistischen Systems als zwangsläufige Folge des Nationalsozialismus. Ein Familienfreund der Kempowskis hatte bei Bekanntwerden der nationalsozialistischen Greueltaten unmittelbar nach Kriegsende vorhergesagt, daß „sich das eines Tages rächen werde“. So gesehen sind die Kempowskis nicht nur Opfer des sowjetischen Terrorregimes, sondern, als Spätfolge, auch zu Opfern des nationalsozialistischen geworden.

Interessant für diese Arbeit ist nun die Erzählperspektive von *Tadellöser & Wolff* und *Ein Kapitel für sich*. Auch hier erlebt der Zuschauer den Nationalsozialismus und dessen Folgen in der Nachkriegszeit aus der „Froschperspektive“ einer Familie. Auch hier steht nicht die „große Politik“ im Zentrum, sondern eher die Auswirkungen, die sie auf das Individuum bzw. eine einzelne

bürgerliche Familie hatte. Wenn es sich auch um eine andere Gesellschaftsschicht handelt, so ist diese Parallele zu Reitzs *Heimat*, die zehn Jahre später entstand, schon offensichtlich. So kommentierte auch der damalige Programmdirektor des ZDF Dieter Stolte die Reihe folgendermaßen: *„Die Rekonstruktion der Geschichte geht allemal so vor sich, daß das Geschichtsbild, das wir uns erarbeitet haben, Teile von uns enthält und damit nicht lediglich Gewesenes aufscheinen läßt, sondern, wie die Wirklichkeit überhaupt, auch durch Spuren von uns selbst gekennzeichnet ist.“*[71]

Die Fernsehreihe *Jauche und Levkojen* (1979) von Günter Gräwert nach einem Roman von Christiane Brückner ist ebenfalls eine WDR-Produktion, die allerdings für das Vorabendprogramm des Senders im Rahmen des Westdeutschen Werbefernsehens (WWF) gedreht wurde. Hartmut Grund war Produzent dieser Fernsehreihe, die in 9 Teilen von jeweils 45 Minuten Länge vom Schicksal der Maximiliane von Quint berichtet. Der Film gibt die Lebensgeschichte der Tochter einer pommerschen Gutsherrenfamilie wieder. Der Zuschauer begleitet die Protagonistin von den ersten Kindheitserlebnissen über die erste große Liebe, Eheschließung, die Geburt mehrerer Kinder bis hin zu ihrer dramatischen Flucht vor der Roten Armee in den Wirren des Zweiten Weltkrieges. Maximiliane muß Hab und Gut zurücklassen und mit einem kleinen Handwagen mit ihren Kleinkindern gen Westen flüchten. Der zurückbleibende kränkliche Vater begeht kurz nach ihrem Fortgang Selbstmord, während die junge Frau allein mit ihren Kindern einem ungewissen Schicksal entgegengeht. Ein Jahr später wurde die Geschichte unter dem Titel *Nirgendwo ist Poenichen* (1980) fortgesetzt. Nun wird der weitere Lebensweg der Maximiliane von Quint in der Nachkriegszeit gezeigt, ihre Flucht nach Marburg und die spätere Auswanderung aus der Bundesrepublik in die Vereinigten Staaten. Die Regie der Fortsetzungsstaffel, ebenfalls nach einem weiteren Roman von Christine Brückner, hatte nun Rainer Wolffhardt.

Die Koordination von Großspielfilmprojekten war in Deutschland oftmals gekoppelt an entsprechende Produzentenpersönlichkeiten wie den oben genannten Hartmut Grund. *Die Pawlaks* von Wolfgang Staudte (1982) oder *Die Geschwister Oppermann* (1983) und *Die Bertinis* (1988) von Egon Monk entstanden unter der Federführung von Heinz Ungureit beim ZDF.
Günther Rohbach zeigte sich als Produzent von Langspielfilmreihen wie *Berlin Alexanderplatz* (1980) von Rainer Werner Fassbinder, *Das Boot* (1981) von Wolfgang Petersen oder *Väter und Söhne* (1986) von Bernhard Sinkel aus. Schließlich darf auch der WDR-Redakteur Joachim von Mengershausen nicht vergessen werden, der sich um *Heimat* wie auch *Die Zweite Heimat* von Edgar Reitz verdient gemacht hatte.

---

[71] Stolte, Dieter: Eines jeden eigenes Kapitel. in: Tadellöser & Wolff - Ein Kapitel für sich - Materialien zu ZDF-Fernsehprogrammen. Hrsg. vom ZDF - Information und Presse. 2. Aufl. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1980. S.10.

Ohne Rückendeckung eines engagierten Produzenten kann sich ein Regisseur nur schwer den Freiraum für eine Lang-Spielfilmproduktion erarbeiten. Die meisten dieser Produzenten gingen dabei zumindest zeitweise leitenden Tätigkeiten in den Fernsehspielabteilungen der öffentlich-rechtlichen Fernsehsender nach.

Man kann festhalten, daß die „Lange Form“ der „filmischen Geschichts-Chronik“ im deutschen Fernsehen gar nicht so neu war, wie nach dem immensen Publikumserfolg von *Heimat* immer behauptet wurde.
Zum einen gab es im deutschen Fernsehen auch vorher schon Groß-Spielfilmproduktionen mit Kinoauswertung wie *Berlin-Alexanderplatz* oder *Das Boot*.
Zum anderen hatte sich die Form der „filmischen Chronik“, die epische Beschreibung eines Zeitraums von gleich mehreren Jahrzehnten, ebenfalls vorher schon auf dem Fernsehbildschirm und nicht im Kino entwickelt. Bereits acht Jahre vor Bertoluccis *Novecento* (1976) war Martin Eckermanns Langepos *Wege übers Land*, von der internationalen Filmkritik unbemerkt, über die Bildschirme des DDR-Fernsehens geflimmert.
Die Vorläuferproduktionen von *Heimat* hatten es schlichtweg nicht geschafft, das „ganz große internationale Aufsehen“ zu erregen, wie es die Reitzsche Produktion im Jahr 1985 tat. Gräwerts *Jauche und Levkojen* wie auch dessen Fortführung war in der Nische des Vorabendprogrammes „untergegangen“; die Produktionen des Deutschen Fernsehfunks im Osten des Landes hatte ohnehin kein westlicher Kritiker, geschweige denn Zuschauer gesehen.

Die Fernseh-Reihen *Heimat* und *Die Zweite Heimat* von Edgar Reitz zeigen in Tradition der literarischen Roman-Epik nicht die „große Geschichte“ aus einer übergeordneten Perspektive, sondern versuchen vielmehr, Geschichte aus dem „normalen Leben“ - dem Alltag der Menschen - nachvollziehbar und erlebbar zu machen.
Nicht die Großstadt, nicht die Orte, an denen die großen, historischen Ereignisse stattfinden, sind Schauplatz der *Heimat*, sondern die Provinz, das fiktive Hunsrückdorf Schabbach, an dem die große Weltgeschichte augenscheinlich vorbeigegangen sein muß. Doch Reitz präsentiert in *Heimat* einen Lebensraum, an dem auch in Zeiten der Weltkriege, unter der nationalsozialistischen Herrschaft oder in den Wirtschaftswunderjahren ganz gewöhnliches menschliches Leben stattfand. Zugleich kann der Zuschauer beobachten, wie letztlich auch alle vermeintlichen Errungenschaften der Moderne und des Fortschritts Einzug in die Provinz halten und allmählich den Lebensraum der Menschen verändern.

Diesen Lebensraum stellt Reitz mit den Mitteln der Chronik dar: Unter einer Chronik (lat. „die Zeit“) versteht man den Bericht über das Leben einer kleinen Gemeinschaft (etwa einer Stadt oder einer Familie). Bei der filmischen

Umsetzung von *Heimat* treffen jedoch zwei sprachliche Elemente zusammen, die der Begriff der „Chronik“ beinhaltet:

a) die „Chronik“ als historischer Bericht über das Leben einer Gemeinschaft und
b) die „Chronologie“, die zeitliche Reihung nach einer historisch vorgegebenen Abfolge.

Die neue Form der „epischen Fernsehreihe“, die nach Abschluß des „Film-Fernseh-Rahmenabkommens“ das deutsche Fernsehen revolutionierte, setzte epische Formen in den Mittelpunkt des filmischen Erzählens. Die Ausdehnung des filmischen Erzählens über den zeitlichen Rahmen des Kinospielfilms hinaus bedeutete zugleich die Entwicklung einer anderen filmischen Erzählform. Man kann bei den *Heimat*-Reihen von einer epischen Chronik in Spielfilmform sprechen, die sich klar von der kommerzorientierten Form der Serie abgrenzt. Die Chronik setzt eindeutig die Historie als den „authentischen Hintergrund“ für zumeist fiktionale Erzählungen ein. Dadurch stellt sie einen realistischen Bezug her, der weit über die kommerzorientierte „Serien-Dramaturgie“ hinausreicht. Die Chronik erzählt nicht bloß fiktionale Geschichten, sondern vermittelt dem Zuschauer immer auch historisches Zeitgeschehen!

Fast parallel zu *Heimat*, ebenfalls im Jahr 1985, erlebte eine weitere „Geschichts-Chronik“, die schwerpunktmäßig in der Zeit des Nationalsozialismus angesiedelt ist, ihre Erstausstrahlung im deutschen Fernsehen: *Väter und Söhne* unter der Regie von Bernhard Sinkel, des engen Weggefährten von Reitz. Diese Fernsehfilm-Reihe, bestehend aus vier Teilen von jeweils 125 Minuten Länge, nimmt nun einen vollkommen gegenteiligen Handlungsort zu *Heimat* ein. Nicht die einfache deutsche Landbevölkerung, sondern das deutsche Großkapital steht im Zentrum dieser WDR-Produktion. Erzählt wird der Aufstieg der Teer- und Farbenfabrik des Carl Julius Deutz zu einem der wichtigsten Rüstungslieferanten des Dritten Reiches: der „IG-Farben“. Mit dem Patent zur Herstellung von synthetischem Kautschuk, dem „Buna“, und dessen Weiterverarbeitung zu Treibstoffen kann das Unternehmen immense Gewinne aus der Isolationspolitik der Nationalsozialisten schlagen. Die Verstrickungen der Familie, Liebes- und Eifersuchtsdramen oder der Konflikt des traditionsbewußten Vaters Deutz mit seinem künstlerisch veranlagten Sohn werden ebenso beschrieben wie die moralische Schuld eines Großunternehmens, das aus ungezügelter Profitgier dem nationalsozialistischen Regime „jeden Wunsch“ erfüllte, bis hin zur Massenproduktion des Zyklon B, mit dem die systematische Ausrottung der Juden „industriell“ betrieben werden konnte.

Mitte der achtziger Jahre, kurz vor dem Aufkommen der privaten Konkurrenz, erlebte die deutsche Fernsehfilmproduktion mit diesen episch angelegten Langspielfilm-Reihen ihren Höhepunkt. Im Folgenden mußten die Filmemacher viel von ihrer gestalterischen Freiheit einbüßen, womit sich folgerichtig auch die Qualität der öffentlich-rechtlichen Groß-Filmproduktionen verän-

derte. So leicht wie in jener Zeit konnte seitdem nie wieder in episch langer Form aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten und Zeitepochen berichtet werden.

7. Edgar Reitz

Der Filmemacher Edgar Reitz zählt zu den wenigen Regisseuren des „Neuen Deutschen Films“, die auch auf internationaler Ebene Bekanntheit erlangt haben, die mit ihren Werken dem deutschen Film wieder zu Weltruhm verhalfen. Reitz hat die Entwicklung neuer filmischer Formen in der Bundesrepublik Deutschland von Anbeginn an begleitet, er war einer der Mitbegründer des „Oberhausener Manifestes“, hat sich aber nie, wie manch einer seiner Filmemacherkollegen, spektakulär in den Vordergrund gedrängt. Vielmehr widmete Reitz sich lange Jahre eher im Verborgenen der Filmpolitik und Medienerziehung oder sammelte praktische Filmerfahrungen über seine Tätigkeit als Kameramann. Erst spät kam er zu der Bekanntheit und Anerkennung, die sich viele andere seines Berufsstandes bereits als allererstes angeeignet hatten. Reitz ist eher der zurückhaltende Filmemacher, der seine filmischen Konzepte im Verborgenen, unbemerkt vom großen Starrummel des Filmbusiness, entwickelt, ein Filmemacher dem seine persönliche filmische Form wichtiger ist als oberflächliche Attribute wie Ruhm oder Ehre.

Seine autobiographische Triebfeder als Filmemacher beschrieb Edgar Reitz in einem Vortrag im November 1995 in den Kinos „Münchner Freiheit“ folgendermaßen: *"[...] Da wir die Kinder der Nazi-Generation waren, machten wir den Eltern den Vorwurf, verantwortlich gewesen zu sein für das kulturelle und menschliche Desaster des Zweiten Weltkrieges. Wir hatten als Filmleute ja das Erbe des Dritten Reiches zu bewältigen. Viel frischer in unserer Erinnerung war aber Hiroshima, war diese Art von Fortschritt, die solche Katastrophen, den Keim des Weltuntergangs, enthielt. Trotz aller Kritik blieb aber meine Generation dem Fortschrittsglauben verhaftet, der meiner Meinung nach die sechziger Jahre vollkommen geprägt hat. Auch die Filme, die man in diesen Jahren machte, handelten immer wieder von Zukunftsvisionen, von den Visionen einer Gesellschaft, die aufgrund ihres physikalischen, naturwissenschaftlichen oder philosophischen Denkens Fortschritte macht und bessere Lösungen für die Lebensprobleme der Menschen finden würde."*[72] Interessanterweise stellten sich die ersten Erfolge in Reitzs Filmarbeit genau in dem oben beschriebenen, technikorientierten Bereich ein, nämlich im Industriefilm. Zwei wesentliche Begriffe des oben beschriebenen Fortschrittsdenkens waren zugleich auch Titel zweier früher Filme von Edgar Reitz: *Geschwindigkeit* und *Kommunikation*. Aber nicht mit diesen fortschrittsorientierten und avantgardistisch angehauchten Filmexperimenten gelang Reitz der internationale Durchbruch, sondern mit seiner konsequenten Rückwendung in die deutsche Geschichte. Erst spät, im Alter von 53 Jahren, zu einer Zeit als er bereits 28 Jahre lang Filme machte, wurde Reitz mit *Heimat* die internationale Anerkennung für sein filmisches Schaffen zuteil, die man ihm, ob nun zu Recht oder zu Unrecht, lange Jahre vorenthalten hatte.

---

[72] Reitz, Edgar: Die Zukunft des Kinos im digitalen Zeitalter. in: Der Zweite Atem des Kinos. (in d. Reihe „Reden über Film“). Hrsg. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996. S.116.

Die „Lange Form“ der „filmischen Geschichtschronik“, die Beobachtung von Alltagsrealität über weite Strecken der deutschen Geschichte, sollte sich als „sein Metier“ erweisen.

Edgar Reitz wurde am 1. November 1932 in Morbach im Hunsrück als Sohn des Uhrmachers Robert Reitz geboren. Die Familie Reitz entstammt der Gegend zwischen Mosel und Nahe im westlichen Teil des Hunsrück. Der Großvater Johann war Schmied von Hundheim und die Großmutter Katharina kümmerte sich um den familieneigenen Bauernhof. Der Vater Robert Reitz konnte die Familientradition des Schmiedes wegen einer Körperbehinderung nicht fortsetzen, er machte eine Uhrmacherlehre in Bernkastel an der Mosel und führte als Angestellter einen Uhrmacherladen in Simmern, später eröffnete er in Morbach ein eigenes Geschäft. Er heiratete eine Maria Becker, die Tochter des Streckengehers Matthias Becker. Ihr Sohn Edgar besuchte die Volksschule in Morbach. In den Nachkriegsjahren 1946/47 schickten die Eltern ihren Sohn Edgar trotz knapper Mittel auf das Gymnasium in die vierzig Kilometer entfernte Kreisstadt Simmern. Er mußte jeden Tag mit der Eisenbahn nach Simmern zur Schule fahren. In der Nachkriegszeit wurde eine 26-jährige Frau namens Klärchen bei der Familie Reitz einquartiert, die Edgars erste große Liebe wurde. Die Eltern verboten ihm jedoch den Umgang mit der, aus einer niederen sozialen Schicht stammenden, Frau. In der Pubertät entwickelte Edgar Reitz erste künstlerische Interessen, er schrieb Gedichte und begann, sich für Literatur zu interessieren. Einzig sein Deutschlehrer Karl Windhäuser nahm diese Entwicklung ernst und förderte sie, indem er Edgar in seine Laienspielgruppe aufnahm und sogar mit ihm gemeinsam Theaterstücke schrieb. Reitz inszenierte fortan sogar eigene Stücke und wurde von Karl Windhäuser letztlich darin bestärkt, nach dem Abitur zum Studium nach München zu gehen.
1952 verließ Edgar Reitz den Hunsrück und studierte in der bayrischen Landeshauptstadt Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Zeitungswissenschaft. Zu diesen Fächern hatte sich Reitz selbst entschieden, das Studium der Elektrotechnik an der Technischen Universität München, das er nach Wunsch der Eltern absolvieren sollte, hatte er schon bald aufgegeben.
1955 heiratete Reitz die ehemalige Hunsrücker Mitschülerin Gertraud Heldt, 1956 wurde die Tochter Susanne geboren und 1960 der Sohn Christian.

Zahlreiche der Namen, Berufe oder Lebensschicksale der Familie Reitz tauchen in freien Variationen in den Filmen von Edgar Reitz, insbesondere in der ersten *Heimat*-Reihe, wieder auf. Neben den oben auffällig gewordenen Parallelen zwischen Biographie und der *Heimat*-Fiktion gibt es noch zahlreiche weitere Parallelen. Beispielsweise hieß die Schwester von Reitzs Vater, Edgars Tante, Marie-Goth oder aber sein Vater bastelte leidenschaftlich an Radioempfängern, die er nach dem Krieg sogar kurze Zeit verkaufte. - Alles Parallelen zu *Heimat*!

7.1. Sein Weg zum Film

Das Selbstverständnis von Edgar Reitz als Filmregisseur begründet sich in den grenzenlosen Möglichkeiten, die dieser Beruf für die Persönlichkeitsentfaltung bietet. An einem simplen Beispiel der Dreharbeiten zur *Zweiten Heimat* beschreibt er, voller kindlicher Begeisterung, die gestalterische Schöpfungskraft, die in seiner Tätigkeit liegt: *„Filmemachen ist ja ein göttlicher Beruf - man kann sich jeden Wunsch erfüllen. - Neulich war`n wir auf dem Odeonsplatz, mitten in der Nacht und dann hab` ich gefunden, hier müßte Nebel sein - die ganze Leopoldstraße hinunter müßte Nebel sein. Und dann ham` wir sie vernebelt. Welcher Mensch kann sich das leisten? Das ist doch phantastisch! Also es gibt nichts schöneres als Filmemachen! Das dürfen andere Leute gar nicht. Das heißt, in dem Moment, wo da keine Kamera ist, würde man sofort geschnappt und ins Irrenhaus gesteckt. Also bei dem, was wir da treiben, sind wir nur durch die Kamera legitimiert.“*[73]
Die Möglichkeit, wieder Kind sein zu dürfen und die verrücktesten Vorstellungen, Träume und Phantasien in eine filmische Realität umsetzen zu können, zeichnet seine Tätigkeit aus.

Im München des Jahres 1952 trafen zahlreiche Vertreter einer jungen hoffnungsvollen Nachwuchsgeneration zusammen, die die deutsche Kunst- und Filmszene in den folgenden zehn Jahren nachhaltig beeinflussen sollten. Bevor Edgar Reitz diesen Personen begegnen sollte, hatte er jedoch noch zahlreiche Hürden an der Universität zu überwinden. Insbesondere bereitete ihm als Student der Theaterwissenschaft sein breiter Hunsrücker Dialekt Probleme. Bei der Sprachlehrerin Ruth von Zerboni lernte er das richtige Hochdeutsch wie auch die Bühnensprache. Nun konnte Edgar Reitz sich seinem Hang zur Theaterschauspielerei eingehender widmen, er gründete das „Studentische Zimmertheater“, aus dem im Jahr 1956 die „Studiobühne an der Universität München“ hervorging. Die Reitzschen Inszenierungen jener Zeit orientierten sich an modernen Formen, am Dada oder am Surrealismus. Durch Beziehungen seiner Eltern hatte Edgar Reitz in der Villa einer reichen Verlagserbin namens Frau Pustet ein geräumiges Zimmer bekommen, das sich alsbald zum Treffpunkt seiner film- und literaturbegeisterten Freunde entwickelte. Die, in der Münchener Fuchsstraße gelegene, Villa erhielt von den jungen Leuten schnell die Bezeichnung „Fuchsbau“. Unter dem Dach der fürsorglichen Frau Pustet hielten die jungen Künstler Lesungen und Vorträge ab, man führte alte Filme vor und nach und nach entwickelte sich eine eigene „Fuchsbau-Bohème“.
1953 hatten zwei Freunde von Edgar Reitz, Stefan Meuschel und Bernhard Dörries, mit Filmaufnahmen in Münchener Kriegsruinen begonnen und daraus die Filme *Auf offener Bühne* (1954) und *Gesicht einer Residenz* (1954) erstellt. 1957 schließlich stellten Meuschel und Dörries unter Mithilfe von Edgar Reitz aus dem Material der genannten Filme sowie aus nachgedrehten Aufnahmen

[73] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.

den Kompilationsfilm *Schicksal einer Oper* (1958) her, der mit Unterstützung der Leckebusch-Studios beim renommierten Columbia-Filmverleih untergebracht werden konnte und als Vorfilm in den großen Kinos lief.

Auch im Münchener Teil von Reitzs Biographie finden sich, ähnlich wie in seiner Hunsrücker Heimat wieder etliche Parallelen und Querverweise zu seinem Filmwerk *Die Zweite Heimat*.

7.2. Frühe Dokumentar-, Industrie- und Werbefilme

Der erste kompilationsähnliche Film *Schicksal einer Oper* zeigt Aufnahmen der Kriegsruinen der Münchener Residenz und des einstigen Nationaltheaters. Der Ansatz des Films bestand nach späteren Aussagen von Edgar Reitz darin, eine filmische Ruinenromantik zu schaffen und über das Bild der Zerstörung den eigentlichen Kern der Dinge sichtbar zu machen.[74] In kontrastreichen schwarz-weißen Aufnahmen sieht der Zuschauer die kahlen Ruinenlandschaften, die sich als schwarze Schatten in den Himmel recken. Sie sind mit symphonischer Musik unterlegt, auf die ein Kommentar gelegt ist, der in doppeldeutigen Sätzen auf die Brandbombennächte von 1943 Bezug nimmt.
Doch nach diesem frühen sozialkritischen Beitrag nahm das Filmschaffen des Edgar Reitz vorerst eine andere Wendung. Über einen befreundeten ehemaligen Kommilitonen, der bei den Farbwerken „Bayer Leverkusen“ die Filmstelle leitete, bekam Reitz die Möglichkeit, Industriefilme zu drehen, die ihn ins Ausland und bis nach Übersee führten.
Der erste 1959 für „Bayer Leverkusen“ gedrehte Film trägt den Titel *Krebsforschung*. Er besteht aus zwei Teilen mit jeweils einer Länge von 30 Minuten und wurde sogleich ein voller Erfolg. Er erhielt 1960 den 1. Preis für den besten wissenschaftlichen Film beim Filmfestival von Rom. Umgehend erhielt Reitz von „Bayer“ eine Reihe von Folgeaufträgen: *Ärztekongreß* (1960), *Moltopren I-IV* (1960) und schließlich *Baumwolle* (1960). Im Auftrag des Chemiekonzerns konnte Reitz für den letztgenannten Film nach Ägypten, Mexiko, Peru und Brasilien reisen; er hatte die dortige Baumwollproduktion und die „positive“ Wirkung der dazu erforderlichen Schädlingsbekämpfungsmittel werbetechnisch ins Bild zu rücken. Zudem konnte er den Auslandsaufenthalt noch für die Produktion des eigenen Films *Yucatan* (1960) nutzen. Dieser Film setzt sich mit der indianischen Kultur der Mayas auseinander, deren Hauptzentrum sich zwischen 400 und 1000 nach Christus auf der Halbinsel Yucatan wie auch im heutigen Guatemala befand. Reitz suchte mit der Kamera die Ruinen der untergegangenen Kultur auf und erforschte die, mittlerweile vom Dschungel überwucherten, Paläste und Städte. Im Kommentar des fertigen Films konfrontiert er dann den Zuschauer mit dem mysteriösen Rätsel vom abrupten Untergang der blühenden indianischen Kultur.

---

[74] Edgar Reitz in: Rauh, Reinhold: Edgar Reitz - Film als Heimat. Hrsg. v. Bernhard Matt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1993. S.38.

Interessant an *Yucatan* ist das Wiederaufgreifen eines Stilelementes seines ersten Films *Schicksal einer Oper*: aus den Ruinen und zerstörten Gebäuden einer vergangenen Epoche Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der einstigen Gesellschaft zu ziehen, also erst aus der Zerstörung heraus den Kern einer Kultur nachvollziehen zu können.
Parallel zu diesen Filmen drehte Reitz auch Auftragsproduktionen für die Bavaria-Film bzw., genauer, deren Abteilung für „Sonderproduktion". Hierzu gehören beispielsweise sechs *Verkehrserziehungsfilme* für den Bayrischen Rundfunk (1959) oder *Post und Technik* (1961) im Auftrag der Deutschen Bundespost. Für die Oberhausener Kurzfilmtage schnitt Reitz aus dem Material der Post-Auftragsproduktion eine eigene experimentelle Variante mit avantgardistischen Spielarten: *Kommunikation - Technik der Verständigung* (1961).
Wegweisend an den Reitzschen Industrieproduktionen ist der Einsatz von avantgardistischer und insbesondere elektronischer Musik für den Film. Orientiert an der seinerzeit aufkommenden „Neuen Musik" mit Komponisten wie John Cage, Mauricio Kagel oder Karl-Heinz Stockhausen, suchte Reitz auch für seine Auftragsproduktionen den Kontakt zu modernen Komponisten wie Nicos Mamangakis oder Josef Anton Riedl. Sie eröffneten seinen Filmen mit ihren fremdartigen elektronischen Klängen ganz neuartige Möglichkeiten. Insbesondere der, für Industrieproduktionen erforderliche, musikalische Rhythmus ließ sich mit dieser anderen Musikform besser den darzustellenden Vorgängen anpassen.
Dadurch, daß Reitz den Auftragsfilm nutzte, um mit neuartigen filmmusikalischen Formen zu experimentieren, ist auch dieser Zeitabschnitt von ungemein wichtiger Bedeutung für die Entwicklung des Filmemachers Edgar Reitz. Er ließ sich von den Vorgaben und aufgenötigten Kompromissen der Auftraggeber nicht einschränken, sondern akzeptierte sie, nutzte zugleich aber die ihm gelassenen Freiräume zur Weiterentwicklung des Mediums.

Und auch der Trick, wenn man sich schon einmal für eine Industrieproduktion in Südamerika befindet, gleich auch noch einen eigenen, „persönlichen" Film wie *Yucatan* zu drehen, weist ebenfalls darauf hin, daß die industriellen Auftragsproduktionen nur eine Übergangsphase in der filmischen Entwicklung des Edgar Reitz waren. Durch die Auftragsarbeiten finanziell abgesichert, konnte er für die eigenen persönlichen Produktionen mehr Unabhängigkeit erlangen!

Seit 1962 wurde Reitz zudem für die Produktionsfirma „Inselfilm GmbH" tätig, deren Chef ein gewisser Norbert Handwerk war, seineszeichens Honorar-General-Konsul von Ruanda! Er hatte Reitz sogleich zum Leiter seiner Abteilung für „Entwicklung und Experiment" gemacht und ihm gönnerhaft das Filmexperiment *Geschwindigkeit* finanziert.
Die Freiheit zum Experiment, die Handwerk seinem neuen Mitarbeiter ließ, setzte er im Gegenzug geschickt ein, um neue, zukunftsweisende Werbefilmkonzepte zu entwickeln. Mehr oder weniger parallel zu *Geschwindigkeit* entstand ein Werbefilm für die Firma „Veith-Pirelli", der alle bis dato ange-

wandten Werbekonzepte in den Schatten stellte und mit einer schnittechnischen Machart, die erst später in Musik-Clips allgemeingültig wurde, neue Märkte zu erschließen suchte. In Folge dieser Produktion drehte Reitz für die Firma Handwerks circa 50 weitere Werbe-Clips, unter anderem für Auftraggeber wie die „Deutsche Bundesbahn“, „Underberg“ oder „Wicküler Bier“. So gesehen hat der Honorar-General-Konsul Norbert Handwerk aus der freigiebigen, väterlichen Förderung des „Jungtalentes“ Reitz sicherlich auch nicht allzu schlechten eigenen Profit gezogen. Auch wenn Reitz eines Tages auf und davon, nach Ulm, ging und solange noch das Handwerksche Gehalt einstrich, als dieser es ihm auszahlte, dürfte es den findigen Geschäftsmann wohl kaum in den Ruin getrieben haben.

7.3. Film-Experimente und Avantgardewerke

Aus dem Material des, im Auftrag der Deutschen Bundespost entstandenen, PR-Films *Post und Technik* verfertigte Reitz, wie er es auch schon bei seinem *Baumwoll*-Auftrag erfolgreich „gelernt“ hatte, eine private zukunftsweisende Version mit Avantgardeeinflüssen: *Kommunikation - Technik der Verständigung* (1961). Der Film zeigt, losgelöst von den kommerziellen Ansprüchen des Auftraggebers, in 11 Minuten die Netzwerke damaliger Kommunikationsmittel und -techniken. Man sieht in extrem kurzen, und kopiertechnisch verfremdeten Aufnahmen, Telefon- und Rohrpostzentralen, Fernschreiber, Telefone, Datenverarbeitungsanlagen, Monitore oder endlose Kabelstränge. Mit parallel eingeschnittenen Assoziationsbildern menschlicher Portrait- oder Nahaufnahmen, ohne Kommentar, aber dafür mit der unnatürlichen, kakophonischen elektronischen Musik Josef Anton Riedls brachte Reitz das abstrakte Thema „Kommunikation“ in eine audiovisuelle Form.
Der, unter der Gönnerschaft Norbert Handwerks entstandene Film *Geschwindigkeit* (1963) basiert in erster Linie auf experimentellen Kameraaufnahmen. Mit Zeitraffer-Fahrtaufnahmen der Kamera und der neuentwickelten Möglichkeit, die Geschwindigkeit des Filmtransportes bei der Aufnahme zu verändern, schuf Reitz eine neuartige Bildsprache, mit der man dem erneut abstrakten Thema auch in filmischer Form gerecht werden konnte. In den 13 Minuten des Films bewegt sich die Kamera durch Landschaften, über Straßen, Brücken oder an Industrieanlagen vorbei. Für Momente verharrt die Kamera auf Details, setzt dann aber wieder mit rasender Geschwindigkeit ihre Fahrt fort. Plötzlich bewegt sich die Kamera in rasendem Tempo über eine Autorennstrecke. Geleitet werden die Bilder von einem, mal hektischer, mal langsamer werdenden Klangteppich aus Pauken, Rasseln, Trommeln, Gong, Marimbaphonen und Xylophonen. Josef Anton Riedl hatte für *Geschwindigkeit* eine Partitur verfertigt, die in einen „Wettstreit“ mit den Filmbildern treten sollte. Zum Ende des Films hin verdichtet sich die Bildgeschwindigkeit so sehr, daß nur noch zeitweise Bewegungsfetzen der Kamera sichtbar werden und das Bild sich in ein weißes und schwarzes Kontinuum auflöst. Der Film ist, genau wie das zuvor beschriebene *Kommunikations-*

Experimentalwerk, ein audiovisuelles Konglomerat mit einem philosophischen Hintergrund. Reitz hatte zu jener Zeit erkannt, daß Geschwindigkeit eine „neue Realität“ ist und diese Realität in die „Sprache des Films“ umgesetzt.[75]
Bei diesem Film war es nun umgekehrt: Reitz konnte durch das Vertrauen Handwerks zuerst sein Experiment verwirklichen. Aus dem so gewonnenen Material entwickelte man bei der „Insel-Film“ dann einen werbetechnisch wegweisenden Clip für die Reifenfirma „Veith-Pirelli“.

1965 folgte ein weiteres, überdimensioniertes Experimentalprojekt im Auftrag der Deutschen Bundesbahn. Von Juni bis Oktober 1965 fand in München die „Internationale Verkehrsausstellung“ statt, auf der sich auch die Deutsche Bundesbahn in einem Pavillon präsentieren wollte. Für diese Präsentation entwickelte die Handwerksche „Inselfilm GmbH“ einen wegweisenden PR-Gag unter dem Titel *Varia-Vision*, dessen künstlerische Leitung und Gestaltung Edgar Reitz unterlag.
Varia-Vision ist kein Film in eigentlichen Sinne, sondern der Vorläufer einer Multimedia-Präsentation, kein Film mit einem fest definierbaren Anfang und Ende, sondern eine, auf 16 Leinwänden projizierte, filmische „Endlosschleife“, die sich alle 36 Minuten wiederholt. Zu diesem Zweck wurden unter der Decke der Ausstellungshalle 16 Filmprojektoren angebracht, die auf vier Leinwandreihen mit je vier Projektoren jeweils einen Endlosfilm projizierten. Je Reihe waren zwei Normalformat-Leinwände und zwei Breitformat-Leinwände installiert, die ihrerseits aus fernsteuerbaren Lamellen bestanden, mit deren Hilfe die Bildausschnitte zusätzlich variiert werden konnten. Die projizierten Filme waren sowohl farbig als auch schwarz-weiß und behandelten eisenbahntypische Themen wie „Landschaft“, „Schlaf“, „Entfernung“, „Ankunft“ oder „Geschwindigkeit“. Zum Teil wurden die Filme mit parallel laufenden Kameras aufgenommen, so daß sich während der Präsentation mehrere nebeneinander befindliche Leinwände zu einem großen Panoramabild zusammenfügen konnten. Die Tongestaltung dieser Präsentation war für damalige Zeiten ebenfalls gigantisch: eine Klangkomposition von Josef Anton Riedl wurde über 24 Lautsprechergruppen in der Decke der Halle eingespielt, während aus sechs im Boden installierten Lautsprechern, von Alexander Kluge und Edgar Reitz verfaßte Sprechertexte drangen.
Durch den einmaligen Ereignischarakter konnte *Varia-Vision* nur während der 100 Tage der Verkehrsausstellung vorgeführt werden und läßt sich in seiner Gesamtwirkung heute nur noch schwer rekonstruieren. Für einen technisch reibungslosen Ablauf war 1965 die Zeit noch nicht reif, der Lamellenmechanismus der Leinwände versagte, die Pressevorabpräsentation wurde zu einem Fiasko und erst nach gut einer Woche funktionierte die Anlage ohne technische Probleme. Im Rummel der Verkehrsausstellung fand die *Varia-Vision* jedoch nur beiläufige Beachtung. Dennoch kann man *Varia-Vision* als den Wegbereiter moderner Multimedia-Präsentationen ansehen, der noch nicht elektro-

[75] ebd. S.57.

nisch, sondern mit den schwerfälligen mechanischen Mitteln des Films funktionierte.

Bei all seinen Experimantal- und Avantgardewerken war Reitz immer eng an seine industriellen Auftraggeber gebunden, die ihm indirekt, über die parallel produzierten, zweckorientierten PR-Filme, erst die Voraussetzungen für unabhängiges künstlerisches Arbeiten schufen. Reitz hat den Auftragsfilm nie als bloße Quelle des Gelderwerbs angesehen, sondern immer auch als Experimentalfeld genutzt, was letztlich nicht nur der Kunst, sondern auch den Auftraggebern zugute kam, die sich mit den Reitzschen Produktionen aus dem „werbetechnischen Einerlei“ hervorheben konnten.

7.4. Zusammenarbeit mit Alexander Kluge / „Alltagsprotokolle“

Aus der persönlichen Freundschaft mit Alexander Kluge, den Edgar Reitz seit den Treffen der „Doc 59“ kennt, entwickelte sich im Lauf der Jahre eine facettenreiche Form der Zusammenarbeit. Reitz und Kluge gehörten zu den Mitunterzeichnern des „Oberhausener Manifestes“ und waren diejenigen aus den Reihen jener Bewegung, die sich auch aktiv in der Filmpolitik engagierten. Beide diskutierten am Ulmer „Institut für Filmgestaltung“ die theoretischen Hintergründe des „Neuen Deutschen Films“ und entwickelten hier eine „realistische Methode“, die zum Merkmal eines jungen deutschen Films werden sollten.
Nach dem Zusammenbruch wesentlicher Teile der industriellen Filmproduktion und der daraus resultierenden Gründung des „Kuratoriums Junger deutscher Film“ gehörten Kluge und Reitz zu den ersten, die über die neuen Finanzierungsquellen ihre Spielfilme produzieren konnten.
Bei den Produktionen tauschten sich Reitz und Kluge aus, Reitz zeigte sich für die optische Gestaltung des Kluge-Filmes *Abschied von gestern* (1966) verantwortlich, während Kluge wiederum an den Drehbüchern zu Reitzs Spielfilmerstling *Mahlzeiten* (1967) mitschrieb. Beiden Filmen gemein ist die detaillierte Alltagszeichnung der Charaktere. Reitz und Kluge wandten in ihren beiden Erstlingsfilmen die, in Ulm entwickelten, Theorien praktisch an, insbesondere die „realistische Methode“.
Nach den theoretischen Ausführungen von Kluge und Reitz muß die „realistische Methode“ oder das sogenannte „Filmische“ von der, in den Bildungseinrichtungen üblichen „deduktiven Methode“ abweichen. Gewöhnlich gehe man von Gesetzen, Regeln oder Werten aus und leite von diesen die Anwendung ab. Dadurch werde die Wirklichkeit „repräsentiert“. Der Film habe bis dato nur scheinbar ein Gegenprogramm entwickelt. Sein Grundmaterial seien scheinbar konkrete Abbildungen.
Tatsächlich jedoch sei auch der Film etwas Gemachtes, Zusammengesetztes und Künstliches, seine „dokumentarische Authentizität“ nur eine Stilisierung.

Der Dokumentarfilm sei immer mit bestimmten Interessen verbunden, ob nun propagandistisch, wissenschaftlich oder gesellschaftskritisch! Deshalb könne er keine „Wahrheit“ wiedergeben.
Der Spielfilm demgegenüber sei immer an den Wünschen des Publikums orientiert. Um diese zu erfüllen, müsse alles „Reale“ in den vorproduzierten Schematismus einer spannenden Handlung umgeformt werden.
Film als „reiche Totalität“ von vielen Bestimmungen und Beziehungen könne nur durch die „analytische Methode“ entstehen, deren Grundform die sinnliche Erfahrung sei. Die Produktivkraft Kino könne nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften der Zuschauer entfaltet werden![76]

In ihren beiden Erstlings-Filmen setzten Reitz und Kluge denn auch auf die sinnliche Erfahrung des Zuschauers, mit der seine Wahrnehmungskräfte geweckt werden sollten. Dokumentarisches und Fiktionales wurde gleichberechtigt verarbeitet. Kluge und Reitz überschritten die, bis dahin übliche, Konvention, daß nur der Dokumentarfilm „Reales“ und nur der Spielfilm „Fiktives“ wiedergeben dürfe.
Sowohl *Mahlzeiten* wie auch *Abschied von gestern* zeichnen sich durch ihre sinnliche Erzählform aus. Im Vordergrund steht immer die Beobachtung der Charaktere und ihrer Lebensumstände mit der Filmkamera. Der Zuschauer bekommt die Möglichkeit, ihre Verhaltensmuster, ihre ritualisierten Alltagstätigkeiten, ihre Sprache oder ihre Redewendungen zu beobachten. Aus dem Beobachteten heraus kann er dann eigene Rückschlüsse auf die Person, auf ihre Lebensphilosophie oder ihr kulturelles Umfeld ziehen.
Dieses „analytische“ Filmprinzip zeichnet sich dadurch aus, daß es die Autarkie des Zuschauers achtet, ihn nicht zu vorverurteilenden Meinungen nötigt, sondern ihm die Möglichkeit bietet, die komplizierten, ungeradlinigen Charaktere, wenn auch nicht bis ins Letzte verständlich, so aber zumindest nachvollziehbar werden zu lassen.

Kluges *Abschied von gestern* beschreibt die unstete Lebensgeschichte der Anita G., die als jüdischstämmiges Kind in Leipzig aufgewachsen und in der Nachkriegszeit aus der DDR in die Bundesrepublik Deutschland übergesiedelt war. Sie wird wegen eines Diebstahls verurteilt und gilt als vorbestraft; die Vermieterin wirft sie, da sie ihre Mietschulden nicht zahlt, aus ihrer Wohnung. Anita versucht zu studieren, verwirft die Absicht aber sogleich wieder; sie scheitert in all ihren Beziehungen, da sie von ihren Partnern immer nur zu einem „Objekt“ deklassifiziert wird. Sie wird wegen mehrerer kleiner Betrugsdelikte polizeilich gesucht und stellt sich, nachdem sie ungewollt schwanger geworden ist, der Polizei. Im Frauengefängnis bringt sie ihr Kind zur Welt und hilft, das Material für ihre Anklage zusammenzutragen.
Anita ist ohne moralischen Rückhalt aufgewachsen, sie hat keinen Bezug zu den Gesetzen, sondern lebt nach dem Prinzip, daß sich jeder selbst der Nächste

[76] Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin - Zur realistischen Methode. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1975. S.201ff.

ist. Der Film hat keine standardisierte Spannungsdramaturgie, sondern ist eine ausschnitthafte Aneinanderreihung von Szenen aus einem diskontinuierlichen Menschenleben. Das Verhalten der Protagonistin wird beschreibend dargestellt, es gibt weder zu Beginn noch am Ende dramaturgische Zuspitzungen und dennoch weckt der Film die Emotionen des Zuschauers. In der Kälte und Beziehungsunfähigkeit der Protagonistin, wie auch in ihrer verdrängten Vergangenheit, spiegelt sich das damalige bundesrepublikanische Gesellschaftsprinzip wider. Die, in einem Zwischentitel, aufgeworfene Frage „Kommt gestern morgen?“ kann als stiller politischer Protest verstanden werden.
Auch optisch unterscheidet sich der Film von gewöhnlichen Kinoproduktionen. Die tristen Schwarz-weiß-Aufnahmen spiegeln die innere haltlose Verfassung der Protagonistin wider, immer wieder sind Dokumentaraufnahmen von der gestellten Fröhlichkeit von Karnevalsveranstaltungen eingeschnitten, dann sprechen Nebendarsteller wieder Kommentare direkt in die Kamera. Die Filmhandlung wird mehrfach von Zwischentiteln unterschnitten und mit Jump-Cuts wird dem Zuschauer die Künstlichkeit des Films immer wieder ins Gedächtnis zurückgerufen. Außerdem ist der Film mit Originalton an Originalschauplätzen gedreht, was dem Zuschauer beispielsweise durch starke Nebengeräusche bewußt wird, die sich störend auf die gesprochene Texte auswirken. Einzelne Szenen sind gar im Zeitraffer verfremdet, wenn sich etwa eine unüberschaubare Menge von Studenten ameisengleich in der Universitätsmensa verteilt.
Edgar Reitz, der in dem Film die Kamera führte, hatte nach späterer Aussage von Alexander Kluge ebenso großen Einfluß auf die Regie wie er selbst:
„Reitz ist der einzige deutsche Autorenfilmer, der die Kamera professionell beherrscht, fast völlig mit dem Auge denken kann... Für mich ist Reitz seit dem Film ´Abschied von gestern´, für den wir gemeinsam zeichnen, der konsequenteste deutsche Filmer und zugleich derjenige, der sich am rücksichtslosesten auf die Ambivalenz des sinnlichen Bewußtseins einläßt.“[77]

7.5. Lang-Spielfilme von „Mahlzeiten“ bis „Der Schneider von Ulm“

Zur Realisierung der eigenen fiktionalen Spielfilme entschloß sich Reitz im Jahr 1965, diese selbst zu produzieren. Er gründete eine eigene Produktionsfirma und nimmt seither die Doppelbelastung auf sich, Regisseur und Filmproduzent in einer Person zu sein. Wie die meisten seiner Autorenfilmerkollegen setzte er sich bewußt dem inneren Konflikt aus, für die eigenen Produktionen die volle finanzielle Verantwortung zu übernehmen. Dieses ist, wie Reitz selbst erläutert, eine wichtige Voraussetzung für erfolgreiche Filmarbeit. In der Fernsehdokumentation von Robert Busch über die Dreharbeiten zur *Zweiten Heimat* erklärt er seinen ständigen Konflikt in diesen Rollen anschaulich: Um sich die künstlerische Beweglichkeit zu erhalten, habe er sich bei jedem Film auf wirtschaftliche Abenteuer einlassen müssen. Durch diesen Konflikt als sein eigener Produzent habe er aber auch Erfahrungen machen können, die er

[77] Alexander Kluge in: Rauh, Reinhold: Edgar Reitz - Film als Heimat. hrsg. v. Bernhard Matt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1993. S.91f.

ansonsten nie gemacht hätte: *„Es ist ein großer Unterschied, ob man eigenes Geld riskiert oder fremdes Geld!“*[78]

1966 entstand Reitzs erster langer Spielfilm mit dem Titel *Mahlzeiten*. Er beschreibt in episch ausufernder Form die Geschichte einer Beziehung zwischen der Photographin Elisabeth und dem Medizinstudenten Rolf. Aus einer anfänglich romantischen Liebesbeziehung eines scheinbar „idealen Paares“ entwickelt sich im Lauf nur weniger Jahre die Tristesse eines Ehelebens. Die Illusionen, die man sich einst machte, erweisen sich als haltlos, doch dieser Zustand wird von keinem der Ehepartner erkannt. Elisabeth gibt zur Verwirklichung ihrer Ehe ihre Photographenausbildung auf und erwartet stattdessen ein Kind nach dem anderen. Ihr Ehemann Rolf gibt sein Medizinstudium auf, versucht vorübergehend, vor seiner besitzergreifenden Frau nach Rotterdam zu flüchten, kehrt eines Tages aber reumütig zurück und sorgt seitdem über Tätigkeiten als Pharmazie- und Kosmetikvertreter für den Lebensunterhalt der sich rasant vergrößernden Familie. Umrahmt wird dieses Leben lediglich von Treffen mit angeblichen Freunden und Bekannten, bei denen auch nur oberflächliche Floskeln ausgetauscht und ebensolche Gespräche geführt werden. Elisabeth gelingt es sogar, den willenlosen Ehemann zu überreden, sich mit ihr mormonisch taufen zu lassen, obwohl ihn diese Religionsform eigentlich nicht interessiert. Doch irgendwann ist Rolf nicht mehr bereit, sich dem Besitzergreifungswillen der Ehefrau unterzuordnen und er nimmt sich selbst kaltblütig das Leben, indem er sich mit den Abgasen seines Wagens vergiftet. Elisabeth jedoch zeigt sich unbeeindruckt vom Tod des Mannes, lernt schnell einen Amerikaner kennen, den sie ebenfalls heiratet und wandert mit diesem in die Vereinigten Staaten aus. In einem Brief schreibt sie ihren Freunden und Verwandten, wie „wunderschön“ es doch sei, nochmals ein neues Leben und eine so große Liebe erleben zu dürfen.
In sinnlichen Bildern gibt Reitz die Inbesitznahme eines Mannes durch eine „femme fatale“ wieder, die den willenlosen Partner mit ihren sexuellen Reizen voll im Griff hat und ihm ihre Vorstellung eines glücklichen Lebens aufzuoktroyieren sucht.
In aller Ausführlichkeit und bis in die kleinsten Details „dokumentiert“ Reitz den Selbstmord des Ehemannes und bezieht damit eindeutige Stellung gegenüber Partnerschaftsformen, wie sie Rolf und Elisabeth geführt haben. Die Sinnlichkeit und körperliche Ausstrahlung, mit der die Protagonistin ins Bild gesetzt wird, steht in hartem Kontrast zu dem, was sie bei ihrem Mann anrichtet. In erschreckenden inneren Monologen Elisabeths erlebt der Zuschauer mit, daß die „männermordende Frau“ nicht einmal mitbekommt, wie sie das Leben des anderen Menschen zerstört. Selbst am Ende, nach dem dramatischen Einschnitt des Selbstmordes, glaubt sie noch immer in voller Ernsthaftigkeit an ihr Lebensideal einer glücklichen, nach außen abgeschotteten Zweierbeziehung.

[78] Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Robert Busch. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH, München; WDR, Köln 1988.

Und so kann sich der Zuschauer denn auch leicht ausmalen, welches Schicksal den zweiten Ehemann eines Tages erwartet.
Der subtile Horror einer unkontrolliert wachsenden Familie und die naive Lebensauffassung der Protagonistin, die nur aus Kinderzeugung und illusionärem Liebesglück besteht, ist das zentrale Thema dieses ungewöhnlichen deutschen Films.
Die Erzählperspektive von *Mahlzeiten* variiert dahingehend, daß Reitz mit der Kamera bis in die Intimsphäre der Protagonisten eindringt, nicht nur optisch die Nacktheit der Hauptdarstellerin oder das Selbsttötungsdelikt des Ehemannes ungekünstelt reproduziert, sondern den Zuschauer auch an den innersten Gedanken Elisabeths, in off-Texten, teilhaben läßt. In diesen Texten deckt er ein erschreckendes Bild ihrer Geisteshaltung auf.

Im Jahr 1968 folgte, dem Zeitgeist entsprechend, ein Spielfilmexperiment mit dem Titel *Cardillac*. Reitz versuchte, neue gemeinschaftliche Produktionsformen auszuprobieren, womit er jedoch tragisch scheiterte. Die Grundidee des Filmes bestand darin, das übliche Hierarchiesystem abzuschaffen und sämtlichen Mitgliedern des Filmteams Mitbestimmungsrechte an Story, Rollen und Ausstattung einzuräumen. Der Film beruhte auf Motiven von E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Das Fräulein von Scuderi“ und hatte vom „Kuratorium junger Deutscher Film“ eine Drehbuchprämie von 200.000 DM erhalten. Drehort war eine Villa in Berlin-Dahlem, man hatte die Erzählung in die Gegenwart übertragen und den Schluß des Stückes verändert. Nicht in erster Linie das Mitbestimmungsrecht der Teammitglieder führte zu den immensen Problemen, sondern der ungeheure Diskussionsbedarf, der die Dreharbeiten tagelang blockierte. Der Hauptdarsteller Hans-Christian Blech ging deshalb vorübergehend anderen Filmverpflichtungen nach und die Mitglieder des Filmteams betrieben „Supervision“, indem sie ihre eigenen Diskussionen mit der Kamera abfilmten. Doch selbst die Kamera mußte eines Tages auf Mehrheitsbeschluß des Teams der Journalistin Ulrike Meinhoff zur Verfügung gestellt werden, die den Fernsehfilm *Bambule* drehen wollte. Man argumentierte, daß die Kamera „Volkseigentum“ sei und als solches eingesetzt werden müsse. Als Edgar Reitz das Projekt schließlich nach eigenen Vorstellungen zu Ende drehen wollte, erteilte ihm das eigene Filmteam „Hausverbot“; es kam zum völligen Bruch. Ein Teammitglied „konfiszierte“ das gesamte Tonmaterial, das dem Regisseur erst nach langen Verhandlungen, teils gelöscht, zurückgegeben wurde. Edgar Reitz drehte daraufhin den Film in München mit den Hauptdarstellern zu Ende und schnitt ihn nach eigenen Vorstellungen. Da sich zudem kein Verleih fand und Reitz den Film aus Protest von der Filmbiennale in Venedig zurückzog, um gegen die Machtposition der Filmkonzerne zu protestieren, konnte *Cardillac* nur auf einer persönlich organisierten Tournee durch bundesdeutsche Kinos einer kleinen Öffentlichkeit vorgestellt werden.
Der Film *Cardillac* sollte für Reitz hauptsächlich die Erfahrung sein, wie man Filme nicht machen kann!

In den Jahren 1970/71 befaßte Reitz sich vorübergehend mit preiswert zu finanzierenden Filmprojekten, mit dem er neue Formen der Filmrezeption zu etablieren suchte.
Die Episoden-Filmreihe *Geschichten vom Kübelkind* wurde im 16mm-Format gedreht und in einer Münchener Kneipe, die Edgar Reitz seit 1971 mit seiner damaligen Partnerin Ula Stöckl in der Münchener Hohenzollernstraße betrieb, zur Aufführung gebracht. Die Kneipenbesucher konnten zwischen 23 *Kübelkind*-Episoden auswählen und mußten mittels eines Gutscheins pro Filmminute bezahlen. Die einzelnen Filme variierten zwischen Längen von 1 und 25 Minuten und waren in Kintopp-Manier, mit teils makaberen und teils obszönen Anspielungen durchsetzt. Dennoch strahlte der WDR einzelne Filme der *Kübelkind*-Reihe nachts in seinem dritten Programm aus.
1971 produzierte Reitz einen Super-8-Film mit dem Titel *Kino Zwei*, in dem eine „gefälschte“ Fernseh-Magazinsendung gezeigt wurde. Der Film wurde im Februar 1972 einmalig vom ZDF ausgestrahlt.

Im Jahr 1971 nahm sich ein Redakteur des Westdeutschen Rundfunks Edgar Reitz an, der ihn die kommenden zwanzig Jahre über in seiner filmischen Laufbahn begleiten sollte: Joachim von Mengershausen.
Als erstes Produkt dieser zukünftig erfolgreichen Zusammenarbeit drehte Reitz im Jahr 1971 den Historienfilm *Das Goldene Ding*. Mit sparsamsten finanziellen Mitteln, aber dennoch wieder auf 35mm-Film, verwirklichte Reitz diesen historischen Ausstattungsfilm, der unter den antiken Helden der altgriechischen Argonautensage angesiedelt war. Zahlreiche Freunde, Bekannte und Verwandte mußten Rollen übernehmen, während der österreichische Traunsee das griechische Meer „darstellen“ mußte. Reitzs Sohn Christian spielte die Hauptrolle Jason, die anderen Figuren Herakles, Orpheus, Catsor oder Pollux wurden ebenfalls von 13- bis 15-jährigen Darstellern verkörpert, die sich mit einem Boot auf die Suche nach dem „Goldenen Vlies“, dem „Goldenen Ding“ begeben. Obwohl der Film nach seiner Fernsehaufführung als „Kinderfilm“ eingestuft wurde, enthält er auch eine philosophische Aussage aus Adornos „Dialektik der Aufklärung“ - die Beherrschung der Natur durch Rationalität. In der Einleitung des Films heißt es, daß die Geschichte in einer Zeit spielt, in der die Menschen noch Kinder waren.

1973 unternimmt Reitz in Gemeinschaftsproduktion mit dem Westdeutschen Rundfunk seine erste Annäherung an die eigene Hunsrücker Heimat in dem Spielfilm *Die Reise nach Wien* (siehe Kapitel 7.8.). Hier kam es zu einer ersten direkten Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus.
Nach der eher komödiantischen Machart der *Reise nach Wien* folgte 1977 für denselben Sender ein weiterer Spielfilm mit dem Titel *Stunde Null*, der ein Stimmungsbild aus der direkten Nachkriegszeit des Jahres 1945 liefert. Der Handlungsort ist das Gebiet in Sachsen und Thüringen, das die US-Armee nach dem Vertrag von Jalta räumen und an die Rote Armee übergeben mußte. In den wenigen Tagen des Machtvakuums zwischen dem Abzug der einen und dem Nachrücken der anderen Besatzungsmacht spielt die *Stunde Null*. Einen

Achtzehnjährigen namens Joschi haben die Kriegswirren in den sächsischen Ort Möcken vertrieben, auf dessen Dorffriedhof er nach dem Schmuckschatz eines ehemaligen SS-Angehörigen sucht. Joschi verliebt sich in die gleichaltrige Isa, mit deren Mithilfe es ihm tatsächlich gelingt, den „Schatz“ zu heben. Doch dann nehmen die gefürchteten „Russen“ den Ort ein, terrorisieren die Bevölkerung und vergewaltigen Isa. Joschi und Isa gelingt schließlich die Flucht durch einen niedergebrannten Wald in die amerikanische Besatzungszone, wo sie den Militärpolizisten jubelnd entgegenlaufen. Doch da Joschi eine entwendete amerikanische Fliegerjacke trägt und sich so verdächtigt macht, nehmen die Amerikaner ihm das Kleidungsstück wie auch den Schmuck ab und lassen den jungen Mann allein zurück. Seine Freundin Isa nehmen sie jedoch in ihrem Jeep mit.
Stunde Null war die erste Zusammenarbeit zwischen Edgar Reitz und dem Nachwuchsautoren Peter Steinbach und kann sozusagen als erster „Probelauf“ für die späteren *Heimat*-Reihe verstanden werden. Die persönliche Erinnerungsarbeit und ihre Umsetzung in eine filmische Form sollte diese Zusammenarbeit ausmachen. In der *Stunde Null* wird erstmals landestypischer Dialekt gesprochen, nämlich Sächsisch. Und auch optisch gab es einen ersten „Testlauf“ für *Heimat*, es war die erste Zusammenarbeit mit Gernot Roll als Kameramann, der die Bildgestaltung des Films mitprägte und dem, ansonsten kameraorientierten, Filmemacher Reitz so mehr Freiraum für die Regiearbeit geben sollte.

Zwischen den beiden zuvor beschriebenen Filmen stand im Jahr 1974 dann noch eine Gemeinschaftsproduktion mit Alexander Kluge für das „Kleine Fernsehspiel“ des ZDF: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*. Dieser Film beschreibt eine Gegenwartsthematik, und zwar die Auseinandersetzungen zwischen der Frankfurter Hausbesetzerszene und der Staatsobrigkeit. In halbdokumentarischer Form und im Montagestil Alexander Kluges erzählt der Film vom Einsatz zweier kommunistischer Spione gegen die Bundesrepublik Deutschland und den Aktivitäten einer Beischlafdiebin. Diese fiktionalen Episoden sind parallel mit dokumentarischen Aufnahmen der Straßenschlachten, Verbarrikadierungsaktionen und Räumungsaktivitäten in der Frankfurter Hausbesetzerszene, Aufnahmen einer Karnevalsveranstaltung der Frankfurter Polizei wie auch von wissenschaftlichen Tagungen und Seminaren verschnitten.
Die Produktion ist wegen ihrer großen dokumentarischen Anteile auf 16mm-Film gedreht und wurde für die spätere Kinoauswertung auf 35mm „aufgeblasen“. Reitz selber führte auch hier wieder eine der mehreren Kameras und gab dem Film, wie auch den anderen Zusammenarbeiten mit Kluge, ihr unverwechselbares Aussehen. Es gibt erneut Zeitrafferaufnahmen der Polizeiaktionen oder einschneidende Zwischentitel.

Die politisch orientierte Gemeinschaftsarbeit mit Kluge setzte sich im Jahr 1977 noch fort, als Reitz eine Episode zum Gemeinschaftsfilm *Deutschland im Herbst* (1978) mit dem Titel *Grenzstation* drehte. Der Episodenfilm war die

Antwort mehrerer renommierter deutscher Autorenfilmer auf die politischen Ereignisse des Terrorherbstes des Jahres 1977, zu dem jeder der Mitwirkenden in einer subjektiv geprägten Episode seinen filmischen Kommentar zu den Geschehnissen abgeben konnte.
Edgar Reitz drehte eine eher erzählerisch angelegten Episode, die die aufgeladene Atmosphäre an einer deutsch-französischen Grenzstation zu Zeiten der „Schleyer-Fahndung“ dem Zuschauer unkommentiert vorstellt: Ein Paar fährt an einem kalten Wintertag, an dem die Bäume in der „deutschen Landschaft“ mit romantisch ausschauendem Rauhreif überzogen sind mit dem Auto auf eine Grenzstation zu. Es wird von den schwerbewaffneten Beamten angehalten, mißtrauisch beäugt und mit zynischen Kommentaren bedacht. Jeder wird verdächtigt, ein möglicher Terroristensympatisant zu sein. Nach kurzem Aufenthalt kann das Paar jedoch seine Fahrt fortsetzen, der Schlagbaum wird geöffnet und der Wagen fährt seines Weges. Einzig und allein eine kalte, mißtrauenerregende und das Denunziantentum fördernde Atmosphäre bleibt auf dem Zuschauer haften. Die kalte, eisige Landschaft steht als Synonym für die Stimmung im Deutschland des Jahres 1977.

1978 schließlich drehte Reitz den historischen Ausstattungsfilm *Der Schneider von Ulm*. Mit diesem Film verwirklichte Reitz den lang gehegten Wunsch, einen Film über einen langgehegten Traum der Menschheit zu machen: über das „Fliegen“. Dazu griff Reitz die Überlieferung vom „Spatz von Ulm“ auf. Der Film erzählt die Lebensgeschichte des Schneidermeisters Albrecht Berblinger.
Über die Rettung einer Ballonfahrerin kommt der Schneidermeister Berblinger, der die Flugeigenschaften von Bussarden studiert, zum ersten Mal in Kontakt mit Menschen , die den Erdboden verlassen. Er lernt den berühmten Schweitzer Flugpionier Jakob Degen kennen und kann sich mit ihm über die Möglichkeiten des Fliegens austauschen. Während Degen die Auffassung vertritt, daß der Mensch sich mittels einer Maschine mit eigener Kraft aufwärts bewegen müsse, ist Berblinger der Meinung, daß es einfacher sei, wenn man bereits von oben starten und die Gleiteigenschaften nutze. Während beide ihre privaten Forschungen vorantreiben, beginnt sich das Militär für die Flugapparate zu interessieren. Im Jahr 1793 besucht Degen den Schneidermeister in der Reichsstadt Ulm und kündigt einen offiziellen Flugversuch mit einer Flugmaschine auf dem Marsfeld in Paris an. Degens Versuch in Paris scheitert jedoch. Auch Albrecht Berblinger, dessen Konstruktionen vom Magistrat der Stadt Ulm gefördert werden, wird von der Bevölkerung wegen seines „Vogels“ verlacht. Deshalb unternimmt Berblinger geheime Flugversuche in einem abgelegenen Tal auf der Schwäbischen Alb. Die ersten Versuche mißlingen und Berblinger gibt vorübergehend die Idee vom Fliegen auf. Zur selben Zeit greifen in Ulm auch die Ideen der Französischen Revolution um sich, die vom Drucker Fesslen über den „Ulmer Landboten“ verbreitet werden. Fesslen gewinnt Berblinger für seine revolutionäre Idee, die Parallelen zum Traum vom Fliegen aufweist: „Die Menschen werden eines Tages frei sein wie die Vögel und vielleicht umherfliegen!“, so eine der Hauptaussagen Fesslens. Die Gruppe der Revolutionäre stellt sich einer Waffenlieferung aus Ulm in den

Weg, einem von ihnen wird ins Bein geschossen und Fesslen eingekerkert. Für den Angeschossenen, der sein Bein verlor, konstruiert der findige Berblinger kurzerhand eine Beinprothese und setzt seine Konstruktionsversuche der Flugmaschine fort. Ein erneuter heimlicher Flugversuch auf der Alb gelingt endlich, doch das Fluggerät wird dabei beschädigt. Während der Napoléonischen Kriege wird Ulm von den Franzosen belagert, auch sie beginnen sich für Berblingers Fluggerät zu interessieren und bieten ihm die Leitung eines „Institutes für Fluggestaltung“ in Ulm an. Nach dem Sieg der Franzosen wird Fesslen freigelassen, kehrt jedoch als gebrochener Mann zurück, da Bonaparte seiner Meinung nach die Revolution verraten habe. Er beginnt Schriften zu verfassen, in denen er zum Kampf gegen die eigenen Befreier aufruft. Währenddessen absolviert Albrecht Berblinger seine ersten erfolgreichen Flugversuche und kündigt seinen ersten öffentlichen Flug über die Donau an. Dann stirbt der Revolutionär Fesslen und hinterließ in seinen Schriften folgendes Vermächtnis: „Meine Republik fängt erst dann an, wenn die Menschheit gar keiner Regierung mehr bedarf...“

Vor dem König von Württemberg, der eigens aus Stuttgart angereist ist, und vor Zehntausenden von Schaulustigen wagt Albrecht Berblinger die erste öffentliche Flugdemonstration, scheitert jedoch an der ungünstigen Thermik, die ihn wie einen Stein ins Wasser der Donau stürzen läßt. Der Schneider muß vor den aufgebrachten Schaulustigen flüchten und wird später ohnmächtig von einem Trupp französischer Soldaten aufgefunden. Sie laden ihn auf einen Wagen und nehmen ihn Richtung Frankreich mit. Nachdem Albrecht aus seiner Ohnmacht erwacht ist, beginnt er im Wagen, unter einer Plane liegend, sogleich wieder eine Konstruktionsarbeit. Er baut sich aus zwei Spiegeln ein Periskop, durch das er sich überzeugen kann, wer ihn wohin transportiert. Am Schluß kann er wieder zufrieden lachen.

Der Schneider von Ulm war mit einem Gesamtbudget von 3,4 Millionen DM der bis dahin teuerste Film von Edgar Reitz. Allein die Forschungsarbeiten zur Rekonstruktion der historischen Flugapparaturen verschlangen fast 250.000 DM. Das historische Ulm des 18. Jahrhunderts mußte in der Tschechoslowakei wiederhergestellt und die historischen Trachten stilecht rekonstruiert werden. Das, nach Originalplänen Berblingers gebaute, Fluggerät erwies sich als tatsächlich flugfähig!

In der Kritik des Jahres 1978 fiel der Film jedoch durch. „Der Spiegel“ brachte noch vor der eigentlichen Uraufführung eine zynische Kritik in Umlauf, der sich fast alle deutschen Presseorgane anschlossen: *„Einen Rekord zumindest hat der Schneider von Ulm herausgeflogen: Er ist der bei weitem langweiligste Film des Jahres!“*[79] Selbst die, ansonsten gegenüber Reitz wohlwollend gesonnene, Süddeutsche Zeitung schrieb: *„Reitz hat keinen bewußtseinsvernebelnden Kostümfilm gedreht, hat versucht, ein dichtes Netz zum historischen Detail, genau recherchierten Biographien, intellektueller Fragestellung und optischer Sinnlichkeit zu weben ... doch weist sein Film zu viele Löcher auf, als daß er über zwei Kinostunden gefangen halten könnte; vor allem seine Perso-*

[79] Limmer, Wolfgang: Sturzflug. in: Der Spiegel . Nr.51 / 1978.

nen, über die sich die Handlung vermitteln muß, wirken anämisch.“[80] Insbesondere die vorverurteilende Kritik des „Spiegel“ hatte die Stimmung gegen den *Schneider von Ulm* gewandt, worauf zwölf der fünfzehn Uraufführungskinos den Film noch vor der Premiere aus ihrem Programm nahmen.

Die detailgetreuen „Bastelarbeiten“, die aufwendigen Rekonstruktionen der ersten Flugmachinen, gaben dem Film eine neue ausstattungstechnische Qualität, die auch der späteren *Heimat*-Reihe zugute kommen sollte. Auch in *Heimat* bilden die aufwendigen „Bastelarbeiten“ ein zentrales erzählerisches Motiv. Auch hier sind es wieder Modell-Fluggeräte, die in der heimischen Wohnstube gebastelt und auf den Hunsrücker Feldern getestet werden. Daneben werden in *Heimat* aber auch Rundfunkempfänger gebastelt, man beschäftigt sich mit den Arbeitsprozessen der Photographie und Hermann Simon stattet sein „Liebesnest“ auf dem heimischen Dachboden sogar erneut mit einem Periskop aus, mit dem er die Mutter im Dorf beobachten kann. All dieses wurde im *Schneider von Ulm* bereits vorbereitet und konnte in *Heimat* dann nochmals perfektioniert und ausgedehnt werden.

Trotz aller negativen Kritiken ist *Der Schneider von Ulm* ein sehr schöner, detailgetreu inszenierter Historienfilm, in dem schon viel von dem Perfektionismus und der Art des filmischen Erzählens enthalten sind, die erst sieben Jahre später, im Jahr 1985, an Reitzs *Heimat*-Reihen hochgelobt wurden.
Der systematische Verriß des *Schneiders von Ulm*, der Reitz beinahe in den völligen Ruin getrieben hatte, die Kritik des Films, bezieht sich nicht so sehr auf die filmische Machart sondern eher auf Reitzs Weigerung, in jenen hochpolitisierten Zeiten einen sehr persönlich geprägten Film zu drehen, der die gesamtgesellschaftliche Zerrissenheit jener Tage schlicht ignorierte. Im Jahr 1978 waren in der Bundesrepublik Deutschland inhaltslastige Gegenwartsstoffe gefordert, aber nicht die detaillierte Beschreibung eines historischen Visionärs aus subjektivistischer Perspektive. Reitz bediente mit dem *Schneider von Ulm* nicht die Nachfrage des Publikums, ordnete sich nicht, wie zahlreiche seiner Filmemacherkollegen, diesem „gesellschaftlichen Bedürfnis“ unter, sondern entwickelte eine vollkommen gegenläufige, auf eine historische Persönlichkeit abgestimmte Filmerzählung. Diese Verweigerungshaltung wurde ihm von Presse und Kritik so übel genommen, daß sie ihn beinahe die Filmkarriere gekostet hätte.

Und dennoch hielt Reitz an seiner subjektivistisch geprägten Filmmachart fest, produzierte nach einer großen Schaffenskrise in Zusammenarbeit mit dem Fernsehmedium seine *Heimat*-Reihe und wurde plötzlich von Kritik und öffentlicher Meinung für dieselbe Machart hochgelobt, für die ihn dieselben Kritiker wenige Jahre zuvor noch in Grund und Boden verdammt hatten. Plötzlich, im Jahr 1985, war die subjektivistische Geschichtsvermittlung „in Mode“ gekommen!

---

[80] Dörrie, Doris: Ein Flieger, in Gedanken gefesselt. in: Süddeutsche Zeitung. vom 6.4.1979

Aus der Untersuchung der Reitzschen Filme, die den *Heimat*-Reihen vorausgingen, läßt sich der Schluß ziehen, daß in ihnen bereits der Grundstein für die späteren Langfilmreihen gelegt wurden, zahlreiche Motive ausprobiert, einzelne Episoden (in der *Reise nach Wien*) schon vorab verwirklicht oder der ausstattungstechnische Perfektionismus (in *Der Schneider von Ulm*) und das langangelegte epische Erzählen vorbereitet werden konnten. *Heimat* ist insofern nicht ein isoliert stehendes Einzelwerk im Schaffen des Edgar Reitz, sondern konsequente Fortsetzung der vorausgegangenen Filmarbeit. Ohne die vorausgegangenen Filme, die Erfolge und Mißerfolge, könnte es *Heimat* in der gegebenen Form nicht geben. In *Heimat* konnte Reitz seine gesamten, über zahlreiche Jahre gesammelten Filmerfahrungen zusammenführen.

7.6. Filmpolitik und Medienerziehung

Neben der praktischen Filmarbeit betätigte sich Edgar Reitz seit dem „Oberhausener Manifest“ auch an der theoretischen Entwicklung des „Neuen Deutschen Films“. Zentrum dieser Filmtheorie wurde schnell das im selben Jahr, 1962, gegründete „Institut für Filmgestaltung“ an der „Hochschule für Gestaltung“ in Ulm. Die Leitung unterlag Alexander Kluge, Edgar Reitz und Detten Schleiermacher. Die Ulmer Filmhochschulgründung war von Fritz Lang und seinem damaligen Volontär Alexander Kluge mitinitiiert worden. Edgar Reitz war seit 1962 als akademischer Lehrer in Ulm tätig.
In der Anfangsphase waren insbesondere die Zielsetzungen des „Oberhausener Manifestes“, also die Auseinandersetzung mit der „Altfilmbranche“ und die „Erneuerung der Filmtheorie“, von entscheidender Bedeutung. Beispielsweise wurden in stark polemisierenden Äußerungen die einstigen Produktionsmethoden des deutschen Filmwesens kritisch hinterfragt. Man übte Kritik an den Prinzipien des sogenannten „Zutatenfilms“, also der weitverbreiteten industriell ausgerichteten Produktionspraxis, die davon ausging, daß ein Film dann kommerziell erfolgreich ist, wenn man ihn nur aus den entsprechenden Zutaten wie „Stoff“, „Autor“, „Regisseur“ zusammensetzt. Infolgedessen wurden insbesondere die deutschen Filmverleiher angeprangert, die diese standardisierten Filmproduktionsmethoden förderten.
Diesem Prinzip wurde das aus Frankreich übernommene Prinzip des „Autorenfilms“ gegenübergestellt, das dort bereits zehn Jahre zuvor über die Filmzeitschrift „Cahiers du Cinéma“ diskutiert und in der „nouvelle vague“ praktisch erprobt worden war. Am Ende dieser Auseinandersetzung stand die Forderung, daß ein Filmregisseur, wie ein anderer Künstler auch, die völlige Kontrolle über sein Werk haben müsse. Durch die Anreicherung der Filme mit autobiographischen Elementen solle das Ziel erreicht werden, daß der „Autorenfilm“ immer die „Originalstoffe“ eines einzelnen Filmemachers verarbeite, auch wenn ein Film zwangsläufig eine Teamarbeit sei.

Reitz selbst entwickelte in Ulm mit Alexander Kluge das Konzept des „analytischen Films“, das sich auf den Theorien Theodor W. Adornos stützt. Als Vorläufer dieser neuen Filmgattung betrachtete man Werke wie Bunuels *Un chien andalou / Ein andalusischer Hund* (1928) oder Stroheims *Greed / Gier nach Geld* (1923). Ziel der Gattung des „analytischen Films“ sollte sein, die Welt in ihre Elemente zu zerlegen und erst damit die Phantasieleistung des Rezipienten anzusprechen, der mit Eigenengagement diese Elemente dann wieder neu zusammensetzen müsse. Reitz erklärte seinerzeit: *„Nach Adorno waren die meisten bisher bekannten Filme nichts anderes als ´Propaganda für die bestehende Welt´, an der nichts geändert werden darf. ... Der analytische Film ist weder Propaganda für die bestehende, bekannte, noch für eine nicht-bestehende ´heileWelt´. Sein Engagement will nicht die Veränderung der bestehenden oder die Beseitigung der unheilen Welt. Er zerlegt vielmehr die bestehende Welt in ihre Elemente, mit denen die Phantasie erst dann wieder etwas anfangen kann, wenn sie aus dem Zwang der Verhältnisse und Klischeevorstellungen gelöst werden.“*[81]

Praktisches Beispiel für diese Filmtheorie, von der Reitz mittlerweile wieder abgewichen ist, sind seine beiden Kurzfilme *Schicksal einer Oper* oder *Yucatan* oder seine ersten Spielfilme, in denen gerade die beschriebene „Zertrümmerung der existierenden Welt“ vorgenommen wurde.

Reitz selbst weist auf die Bedeutung der Ulmer „Hochschule für Gestaltung“ für die Entwicklung der Filmpädagogik in Deutschland hin: *„... Unmittelbar nach Oberhausen, also Anfang der 60er Jahre, kam die Diskussion über die Filmausbildung in Deutschland. Ich habe dann, gemeinsam mit Kluge und anderen, an der Hochschule für Gestaltung in Ulm das ´Institut für Filmgestaltung´ gegründet und dort acht Jahre lang gelehrt. [...] Das war ein richtiger ausgewachsener Lehrbetrieb, bei dem all die Kriterien entwickelt wurden für einen Filmunterricht, wie er später dann an der Münchener Filmhochschule oder später dann in Berlin auch aufgegriffen wurde. Und wir haben sozusagen die Grundlagen der Filmpädagogik in Deutschland überhaupt gelegt. Aus dem heraus war es zu verstehen, daß sich dann diese Tätigkeit auch aus dem akademischen Bereich hinaus verlegte in den Bereich der Schulen und versuchte, Anstöße in der Richtung zu geben, daß Kinder bereits in einem Alter, in dem sie ja schon sehr intensiven Kontakt mit den Medien haben, aber überhaupt keine dazu gehörende Bildungsvoraussetzung besitzen, in den Schulen damit konfrontiert werden. ´Filmstunde´ sollte auch ein Modell sein für einen Filmunterricht in den Schulen. Das ist zum Teil auch aufgegriffen worden. Häufig wurde es von Kunsterziehern dann praktiziert - die sich das angesehen haben, die unser Modell studiert haben, aber andererseits auch zu wenig über das Medium wußten. Und darin liegt überhaupt das Problem. Wir sahen dann sehr bald, daß es in der Ausbildung der Lehrer diesen Zweig geben müßte. Das hat allerdings, soviel ich weiß, bis heute nicht wirklich stattgefunden. Das ist ein bedenklicher Zustand, daß die meisten Leute doch, wenn sie die Schule verlassen, ihr Leben lang kaum noch Bücher lesen. Sie werden aber mit der Litera-*

[81] Edgar Reitz in: Rauh, Reinhold: Edgar Reitz - Film als Heimat. hrsg. v. Bernhard Matt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1993. S.77.

turgeschichte konfrontiert, sie werden mit der Geistesgeschichte des geschriebenen Wortes konfrontiert, aber sie sehen fast alles nur noch auf Bildschirmen, sie erleben die Welt durch das audiovisuelle Medium und da sind sie überhaupt nicht darauf vorbereitet und haben überhaupt keinen Bildungshorizont dafür.[82]

Insbesondere das Hinaustragen der Film- und Medienpädagogik aus dem akademischen Bereich versuchten Reitz und sein Umfeld dann auch praxisnah in Produktionen zu testen. Hierzu zählen nicht nur das filmpädagogische Experiment *Filmstunde* (1968), für das dritte Fernsehprogramm des Bayrischen Rundfunks, sondern auch Reitzs Produktionen für das „Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht“, für das er 1975 mit Petra Kiener vier Dokumentarfilme herstellte wie auch eine vermittelnde Tätigkeit für seine Filmemacherfreunde Alf Brustellin, Bernhard Sinkel und Ula Stöckl zur *Sesamstraße* des NDR. Seine eigene Rolle bei diesem Projekt betrachtet er selbst als unerheblich: *„Also meine Rolle bestand fast nur in der Vermittlung. Ich habe selber für die Sesamstraße überhaupt nichts gedreht. Wir waren damals so ein Freundeskreis mit den Leuten, die Sie erwähnt haben und die haben da einiges gemacht, vor allem Brustellin. Brustellin ist ja sehr früh verstorben, also durch einen Autounfall ums Leben gekommen, und der war da sehr engagiert. Ich selbst, ich habe mich für die Sesamstraße nicht wirklich interessiert. Ich sah darin eine Möglichkeit für Leute, die ihre Anfänge machen, Erfahrungen zu sammeln. Und das haben die dann da auch gemacht.*[83]

Reitz selbst war dann doch eher dem medienpädagogischen Experiment zugeneigt. Mit einer Klasse des Münchener Luisen-Gymnasiums, bestehend aus 13- und 14-jährigen Schülerinnen, betrieb er vier Wochen lang eine filmische Stoffentwicklung und führte sie an die Filmtechnik heran. Dieser „Medienunterricht“ wurde wiederum von einem Fernsehteam des Bayrischen Rundfunks gefilmt und zu einem 110-minütigen Fernsehdokumentarfilm verarbeitet, der im Februar 1969 im dritten Fernsehprogramm gesendet wurde. Mit den Schülern stellte Reitz eine Reihe von 8mm-Filmen her, mit teils lyrischem, teils dokumentarischem und teils sozialkritischem Charakter.

Reitz ging es nach eigenem Bekunden in diesem Projekt darum, den Film den Händen der Fachleute zu entreißen, neue Ausdrucksformen in der Darstellung konkreter Dinge zu erproben und auch den Filmnachwuchs zu fördern. Dazu sollten die Mauern, die die Filmbranche um sich gezogen hätte, niedergerissen werden!

Auch sollten mit der Idee vom „Filmunterricht“ an Schulen die späteren „Filmkonsumenten“ auf einen eigenverantworteten Umgang mit den Medien vorbereitet werden. Dieser Reformversuch blieb jedoch in der allgemeinen Bildungspraxis ein einmaliges Experiment ohne weiterreichende Konsequenzen.

---

[82] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München. (Videomitschnitt).

[83] ebd.

7.7. Der Film-Kameramann Edgar Reitz

Wesentlich am Filmregisseur Edgar Reitz ist sein enger Bezug zur Film- und Kameratechnik. Bereits von den ersten Filmen an hatte er auch persönlich als Kameramann hinter der Kamera gestanden bzw. in sämtlichen seiner Filme die optische Umsetzung stark mitbestimmt. Selbst im Jahr 1981 führte er die Kamera für seinen eigenen Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* selbst und näherte sich so auch im physischen Sinne dem Thema seines Films und dem seiner Hunsrücker Heimat.
So ist es nicht weiter verwunderlich, daß Edgar Reitz auch für andere befreundete Regisseure immer wieder als Kameramann tätig wurde. 1965 hatte er, mit Thomas Mauch an seiner Seite, die Kameraarbeit in Alexander Kluges erstem Spielfilm *Abschied von gestern*, einem der ersten auch kommerziell erfolgreichen Spielfilme des „Jungen Deutschen Films“, übernommen. In der Rolle des Kameramanns hatte Reitz sich nun nach den Vorgaben eines anderen Regisseurs zu richten und dessen optische Vorstellungen ins rechte Bild zu rücken.
In den Filmen Alexander Kluges hat die Kamera einen anderen „Stil“ als bei Reitz selbst. Bei Kluge vermischen sich Dokumentarisches und Fiktionales, während die handwerkliche Szenengestaltung, wie bei seinen französischen Vorbildern, vernachlässigt oder aber bewußt verfremdet wird. In *Abschied von gestern* tauchen Jump-Cuts auf, die Handlung wird immer wieder von „Godard-typischen“ Zwischentiteln zerschnitten und in den dokumentarischen Teilen wird die Spielfilm-Fiktion eines „nicht sichtbaren Filmteams“ durchbrochen. In einer Szene, in der ein Hotelportier einen Kommentar in die Kamera spricht, hört man im Hintergrund noch die Anweisungen des Kameramannes Edgar Reitz!
Auch im Kluge-Film *Feuerlöscher E.A. Winterstein* (1968) übernahm Reitz die Kamera wie auch in einem Kinderfilm von Petra Kiener für das „Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht“ (FWU) mit dem Titel *7 Jahre - 70 Jahre* (1975).

In der *Zweiten Heimat* dann schließlich war Reitz durch den Weggang von Gernot Roll und die, nur zeitweise, Aushilfe von Gerard Vandenberg wieder gezwungen, verstärkt ein Auge auf die optische Gestaltung zu werfen. Immerhin hatte er seinem Sohn Christian erstmalig die verantwortungsvolle Rolle übertragen, in einem großen Kino-Spielfilmprojekt die Kamera zu übernehmen und gleich fünf abendfüllende Teile eigenverantwortlich zu drehen. Doch durch den starken eigenen Einfluß von Edgar Reitz auf die Bildgestaltung gelang das Kamera-Experiment und der Sohn Christian, der übrigens zuvor schon als Kameraassistent bei Roll gelernt hatte, fand mit anfänglicher Hilfestellung des Vaters schnell zu einer eigenständigen optischen Gestaltungsform der *Zweiten Heimat*. Seine Position hinsichtlich der optischen Gestaltung erläutert Reitz folgendermaßen: *„Ich bestimme die Bilder sehr. Ich glaube nicht, daß ein Film von mir sehr viel anders ist, wenn ein anderer Kameramann arbeitet. Ich habe selber Kamera gemacht in meinen frühen Jahren, und ich habe auch mit anderen Leuten gearbeitet [...] und ich bin selbst ein guter Ka-*

meramann. Also ich kann all das, um was es da geht. Ich denke ja überhaupt, daß es zu den Aufgaben eines Filmemachers - ich sage bewußt nicht Regisseur, sondern Filmemacher - gehört, die Bilder zu bestimmen ... und zwar in jeder Weise, die Kamerabewegungen, den Rhythmus, den Schnitt und alles. Und insofern ist das [die Arbeit mit dem eigenen Sohn] *eine ganz normale Zusammenarbeit und Christian war inzwischen ja auch in seiner Ausbildung so weit, daß er diese Aufgabe übernehmen konnte, so wie er jede andere Aufgabe im Bereich der Kamera hätte übernehmen können.*[84]

Bedeutsam an der Kameraarbeit des Edgar Reitz ist seine Treue gegenüber den klassischen Filmtechniken. Reitz ist ein Kameramann, der auch in Zeiten, in denen der Schwarz-weiß-Film aus der Mode gekommen ist, an dessen Gestaltungsmöglichkeiten festhält, der gern, wie im Falle der *Heimat*-Reihen, im klassischen Academy-Bildformat von 1:1,375 arbeitet und sich nur einmal zu einer „technischen Spielerei“ mit neuartigen elektronischen Techniken hinreißen ließ: *Die Nacht der Regisseure* (1994). Reitz ist optisch ein Traditionalist, der fast seine gesamten Filme auf photographischem Film drehte, den überwiegenden Teil seiner Spielfilmprojekte sogar auf 35mm-Film. Selbst die meisten Industrie- und Dokumentarfilme sind im teuren 35mm-Format gedreht. Reitz selbst behauptet, daß durch die aufwendigere handwerkliche Arbeit bei einer photographischen Filmproduktion (etwa die unhandliche Technik, die Notwendigkeit der exakten Ausleuchtung) das Erzählerische automatisch in den Vordergrund trete[85]: *„...Es gibt - auch im HDTV-Bereich - noch kein elektronisches Equipment, das uns in die Lage versetzt, in dieser Weise, mit so großem ästhetischem Ergebnis Filme zu machen. Der 35mm-Film, mit dem die Filmgeschichte angefangen hat, ist bis auf den heutigen Tag überlegen - allen Systemen, die seitdem gekommen sind, überlegen. Wie lange das dauern wird, weiß ich nicht. Solche Äußerungen* [photographische Filmproduktion förderen das Erzählerische] *... betreffen ja auch meine eigene Lebenszeit. Was soll ich mich mit Systemen beschäftigen, die schlechter sind. Und ich seh` ja, daß das auch die Jüngeren so sehen. Das wird für absehbare Zeit so bleiben und kein Mensch würde in Hollywood irgendwie versuchen, einen Film elektronisch zu produzieren! Das ist einfach noch nicht so weit. Und wenn es erst einmal so weit wäre, dann weiß ich auch nicht, was dann kommt. Wir profitieren natürlich, wenn wir auf 35mm-Film arbeiten, von einer enormen Vorgeschichte! - Jeder von uns, der einen Film macht, baut auf der Erfahrung auf, die Generationen von Filmemachern vorher gemacht haben. - Was man mit dem Licht machen kann, was man mit der Kamera machen kann - all diese Dinge, die sind uns ja alle überliefert und vorgemacht. Wir bauen darauf auf. Und wenn wir`s anders machen, dann machen wir`s anders, weil wir wissen, wie es die anderen gemacht haben.*[86]

---

[84] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

[85] Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.22f.

[86] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

Das Virtuelle bzw. das Nicht-stoffliche des elektronischen Zeitalters steht dem Handwerklichen der mechanischen Filmwelt konträr gegenüber. Insbesondere in der Kameratechnik wird dieses Prinzip auch einem Filmzuschauer deutlich. Auch wenn dem Kinogänger der Unterschied zwischen elektronischem und photographischem Bild nicht bewußt wird, so kann er jedoch rein gefühlsmäßig erfassen, daß das schnell und kostengünstig produzierte elektronische Bild nicht die erzählerischen Qualitäten eines photographischen besitzt. Diese Qualität ergibt sich durch die andere, aufwendigere Produktionsmethode automatisch: *„...aber da steht auch noch was anderes dahinter. Nämlich die Schnelligkeit des Machbaren - also der Gedanke, eine Videokamera kann so klein sein, daß man sie wie ein Notizbuch immer bei sich hat, sie einfach nur herausziehen muß und alles, das einem begegnet, filmen kann - ich zweifle sehr daran, daß so etwas künstlerische Qualität haben wird! Die wirklichen Qualitäten entstehen durch hingebungsvolle Beschäftigungen mit den Details. Das Flüchtige, Schnelle - natürlich kann das eine Rolle spielen als momentane Wiedergabe von Impressionen und so weiter. Auch das haben wir ja im Film immer praktiziert. Aber die Gestaltung des einzelnen Bildes, die liebevolle Arbeit mit dem Licht und die Arbeit mit den Schauspielern - daß jedes Wort im Dialog geprobt und verbessert und zur Vollendung geführt wird - das wird unerläßlich sein. - Kunst ist nicht aus der Hüfte zu schießen, sozusagen. Insofern nützt uns da die kleine schnelle Elektronik gar nichts. Sie verführt nur dazu, die künstlerischen Interessen zu vergessen. [...] Also, wenn die Kamera nur noch die Größe einer Streichholzschachtel hätte und ich kann sie immer bei mir haben, dann muß halt die Hemmung größer werden. Dann muß der Augenblick, in dem ich filme, vom Kopf her besser durchdacht werden und ich muß die Disziplin aufbringen, die Dinge außerhalb der Kamera gegenüber ihrem Bild zu arrangieren und da zu arbeiten.*[87]

Als Fazit zur Kameraarbeit kann man feststellen, daß auch für die Kameraführung das Gedankliche, das, was jenseits der technischen Beherrschung der Apparaturen steht, für den Filmemacher Edgar Reitz von größter Bedeutung ist. So wie der Autorenfilmer Reitz sein eigener Drehbuchschreiber, Regisseur und Produzent ist, genauso ist er auch noch sein eigener Kameramann!

7.8. *Die Reise nach Wien* / erste Bearbeitung des Themas „Nationalsozialismus in der Provinz“

Im Jahr 1973 drehte Edgar Reitz erstmalig in seiner Hunsrücker Heimatregion, aus der er 1952 nach München gegangen war, einen Spielfilm mit dem Titel *Die Reise nach Wien*.
Der Film spielt im Jahr 1943 in der kleinen Kreisstadt Simmern im Hunsrück. Marga Kröber führt allein ein Juweliergeschäft, während ihr Mann Hermann an der Ostfront kämpft. Gemeinsam mit der besten Freundin Toni Simon und

[87] ebd.

ihrer Tante Hilde schlachtet sie ein heimlich erworbenes Schwein, um ihre Kinder ausreichend ernähren zu können. Auf eine illegale Schwarzschlachtung steht in jenen entbehrungsreichen Kriegstagen die Todesstrafe. Toni Simon, deren Ehemann ebenfalls an der Front vermißt wird, hat ein geheimgehaltenes Verhältnis mit einem der letzten im Ort verbliebenen Männer, dem Ortsgruppenführer Fred Scheuermann.
Beim Durchstöbern ihres Kellers entdeckt Toni durch Zufall einen hohen Geldbetrag, den ihr Ehemann Ernst`l scheinbar vor Kriegsbeginn von einem jüdischen Viehhändler erpreßt und für „bessere Zeiten“ beiseite gelegt hatte. Daraufhin beschließen die beiden einsamen Frauen Marga und Toni, mit dem Geld nach Wien zu reisen, es in „Sachwerten“ anzulegen und sich einen gutaussehenden Ritterkreuzträger „aufzugabeln“.
Schon während der Bahnfahrt lernen sie einen ominösen Offizier mit ungarischem Akzent kennen, den Herrn Moltenau, der behauptet, ihnen für ihr Geld Brillanten und wertvolle Teppiche beschaffen zu können. In Wien vertrauen die beiden naiven Frauen dem Fremden sogleich ihr gesamtes Geld an, in gutem Glauben, daß er ihnen die gewünschte Ware einen Tag später übergibt. Sie selbst quartieren sich im Grand-Hotel ein, veranstalten ausgedehnte Stadtbummel, auf denen sie das Geld ihrer im Krieg vermißten Männer „verprassen“, und halten Ausschau nach den „tapfersten“ Ritterkreuzträgern.
Obwohl sie den Kunsthändler Moltenau mehrfach in seinem Haus aufsuchen wollen, ist er nicht anzutreffen. Marga und Toni kommen erste Zweifel. Sie überlegen, ihn bei der Polizei anzuzeigen, verwerfen diesen Plan aber sogleich wieder, da der geplante Einkauf ohnehin ein illegales „Schiebergeschäft“ sei und man dem Offizier Moltianu eher Glauben schenken würde als zwei Frauen. Auch der von den beiden Frauen ins Auge gefaßte Ritterkreuzträger, ein Fliegeroberst, der im selben Hotel verweilt, entpuppt sich als verheirateter Mann mit Frau und Kind. Die hochgesteckten Illusionen der Frauen aus der Provinz sind zerbrochen.
Mit Hilfe zweier SS-Stabsmänner, die sie beim „Wiener Heurig`n“ kennengelernt und mit denen sie sich vergnügt haben, suchen die Frauen erneut Moltenau auf und zwingen ihn, wertvolles Porzellan und Antiquitäten für das entwendete Geld herauszugeben.
Mit all diesen Neuerwerbungen und einem eingetauschten Automobil kehren sie in den Hunsrück zurück, wo eine erschreckende Nachricht auf sie wartet: Ihre Schwarzschlachtung ist aufgeflogen, man hat Teile der Wurstwaren in Margas Haus entdeckt und Tante Hilde wurde inhaftiert. Hilfesuchend wendet sich Toni Simon an ihren Liebhaber Fred Scheuermann, der den Frauen in seiner Stellung als Ortsgruppenleiter beistehen soll. Doch Scheuermann will sich aus der Sache heraushalten, da ihm das Vergehen einer Schwarzschlachtung nicht mehr geheuer ist. Als dann auch noch Tante Hilde bei einem Bombenangriff auf das Koblenzer Gefängnis ums Leben kommt, beschließen die beiden Frauen, sich an Scheuermann zu rächen und ihn „ins Gerede“ zu bringen. Heimlich versteckt Toni Wurstwaren der Schwarzschlachtung in Scheuermanns Büro und die Frauen „inszenieren“ eine versuchte Vergewaltigung Scheuermanns an Toni. Scheuermann wird auf seiner panischen Flucht aus

Tonis Haus von Nachbarn erkannt, seine „Parteifreunde“ präsentieren dem „unschuldig Verführten“ eine erdrückende Beweislast und nötigen ihn in einer Vernehmung, eine „praktische Lösung“ des Vorfalls anzuerkennen: Scheuermann wird sofort eingezogen und nach Kiew an die Ostfront versetzt. Hier verliert er kurz darauf sein Leben.
In der Hunsrücker Heimat jedoch wird im November 1944 an den leeren Särgen Scheuermanns und der Ehemänner Margas und Tonis ein feierliches Soldatenbegräbnis abgehalten, in dem man sie als Kriegshelden feiert.
Nach einem Zeitsprung sieht man im Mai 1945 die Hakenkreuzfahne vom Simmerner Kirchturm fallen und kann einen Panzer der US-Army beobachten, der sich in den engen Gassen des Hunsrückstädtchens festgefahren hat. In einem Schrifttitel erfährt der Zuschauer am Ende, daß Frauen wie Marga und Toni den Aufbau einer neuen Zukunft wieder ihren Männern überlassen hätten.

Reitz begegnet in der *Reise nach Wien* dem Nationalsozialismus mit komödiantischer Überzeichnung. Der Film ist eine schwarze Komödie über eine Zeitepoche der deutschen Geschichte, über die man sich allgemeinhin nicht amüsieren kann. Dennoch gelingt es Reitz in der Überzeichnung der Charaktere, gewisse Grundmechanismen des NS-Staates aufzudecken. Der Ortsgruppenführer Fred Scheuermann vereinigt in seinem Charakter all jene Persönlichkeitszüge, die es dem NS-System erst ermöglichten, in der Gesellschaft Fuß zu fassen. Scheuermann ist ein ungebildeter kleiner Turnlehrer, der nicht in der Lage ist, das System, in dessen Dienst er sich gestellt hat, zu hinterfragen, sondern sich unreflektiert der breiten Masse anschließt. Erst als fast alle anderen Männer des kleinen Hunsrückstädtchens zum Kriegsdienst eingezogen wurden, es keine „Konkurrenz“ mehr gibt, ist er plötzlich der „Hahn im Korb“. Nun kann er ungehindert mit den Frauen Liebesaffären eingehen, sich in seinem kleinen Einzugsbereich als einflußreiche Parteigröße aufspielen, indem er beispielsweise für einen ortsansässigen Ritterkreuzträger am Bahnhof einen feierlichen Empfang veranstaltet. Er ist sich selbst gar nicht bewußt, wie lächerlich er sich mit Äußerungen macht, wie „Ihr könnt froh sein, daß ihr einen wie mich hier habt!“ Tatsächlich ist Fred Scheuermann ein Feigling, der sich nur gegenüber Schwächeren aufspielt, sich aber sofort zurückzieht, wenn eigenständige Entscheidungen gefordert werden. Er ist bereit, sich dem „großen System“ unterzuordnen, solang dieses ihm sein privates Vergnügen und seine kleinen sexuellen Affären läßt. Als er jedoch von Toni Simon gebeten wird, ihr wegen der aufgedeckten Schwarzschlachtung beizustehen, versucht er sich sogleich herauszureden und ihr klarzumachen, daß er in „seiner Position“ da gar nichts mehr machen könne. Als er dann vom Tod der Tante Hilde erfährt, schlägt er Toni sogleich unverfroren vor, daß sie nun doch einfach alles auf die Verstorbene abschieben könne.
In dem Moment jedoch, als er selbst ins Gerede gerät, bekommt er plötzlich Angst vor demselben System, dem er bis dato treu gedient hatte. Er steht nicht hinter der nationalsozialistischen Idee, sondern hat sich ihr nur angeschlossen, weil es alle anderen ebenfalls taten.

Für seine Parteikameraden ist Scheuermann eine austauschbare Größe. Als die Vergewaltigungsvorwürfe gegen ihn laut werden, entschließt man sich sogleich zu einer praktischen Lösung. Es interessiert nicht etwa, ob er nun tatsächlich schuldig ist oder nicht, man verfolgt ausschließlich das Ziel, Schaden von der Partei fernzuhalten. Und so wird Fred Scheuermann am Ende ebenfalls zu einem Spielball des Systems: Er wird an die Front strafversetzt, verliert dort sein Leben und wird in der Heimat dann wieder propagandaträchtig als „Kriegsheld“ geehrt.

Auf der anderen Seite stehen die Frauen, die durch das Kriegsereignis aus ihrem traditionellen Rollenbild ausbrechen müssen und plötzlich allein für die Versorgung ihrer Familien aufzukommen haben. Die Frauen sind es, die heimlich eine Schwarzschlachtung organisieren, um ihre Kinder im Krieg ernähren zu können, die sich finanztechnisch schon auf die Nachkriegszeit vorbereiten und die auch nicht davor zurückschrecken, ihre weiblichen Reize dazu zu nutzen, um ihre Ziele durchzusetzen. Die Frauen sind es, die das Ordnungssystem des NS-Staates ins Wanken bringen könnten. Der Schutzmann der kleinen Stadt bringt die Gefahren, die die Abwesenheit der Männer für das nationalsozialistische Regime mit sich bringt, in einer komödiantisch überzeichneten Äußerung auf den Punkt: „...hier sitzen haufenweise Frauen `rum, ohne die Aufsicht ihrer Männer! Und wir müssen mit zwei, drei Mann die Stellung halten, wo wir früher 500 zur Verfügung hatten!“
Doch unmittelbar mit Kriegsende kehren die Frauen wieder in ihr gewohntes Rollenbild zurück. In einem letzten kritischen Schrifttitel gibt Reitz bekannt, daß die Frauen den Aufbau einer neuen Zukunft ihren Männern überließen - und damit auch die Aufarbeitung der NS-Zeit. Das Aufbegehren der Frauen bleibt in *Die Reise nach Wien* nur eine kleine kurze Kriegsepisode.

Das im Film dargestellte abstruse Ereignis einer Wienreise inmitten der letzten Phase des Zweiten Weltkrieges ist ein tatsächliches Ereignis, das in der Familie Reitz in jenen Jahren stattgefunden hatte. Reitzs Mutter Maria reiste tatsächlich im Jahr 1943 mit einer Freundin mit der Eisenbahn aus dem Hunsrück nach Wien. Auch sie quartierten sich in einem komfortablen Wiener Hotel ein, schickten Karten vom Schloß Schönbrunn und dem Stephansdom nach Hause in den Hunsrück und machten einige Zufallsbekanntschaften, von denen sie dem Sohn später Photos zeigten.[88]

Zahlreiche Szenen der *Reise nach Wien* tauchen in der späteren *Heimat*-Reihe variiert wieder auf. Die Namen der Hauptprotagonisten sind dieselben: Kröber und Simon. In der *Heimat* heißt die Besitzerin des Juweliergeschäftes nicht mehr Marga Kröber sondern Pauline Kröber und ihre engste Freundin Toni Simon trägt den Namen Maria Simon. Maria wiederum ist derselbe Vorname den auch Reitz` Mutter trug, die tatsächlich nach Wien gereist war. In beiden Filmversionen profitiert das Juweliergeschäft der Familie Kröber vom Bau der

[88] Rauh, Reihold: Edgar Reitz - Film als Heimat. Hrsg. v. Bernhard Matt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1993. S.21f.

Hunsrückhöhenstraße, in beiden entdeckt eine Hauptprotagonistin ein im Keller verstecktes Geldpäckchen, das der verschollene Ehemann dort vor der Mobilmachung ohne das Wissen der Ehefrau deponierte. Eine Szene in beiden Verfilmungen ist sogar fast komplett identisch: Während sich auf dem Plattenteller einer Grammophontruhe eine Schallplatte dreht und wienerische Schlagermelodien den Raum erfüllen, sitzen die beiden einsamen Frauen Toni und Marga zusammen und schmieden Zukunftspläne. Sie träumen von Ritterkreuzträgern mit eigenen Gütern auf der Krim, blättern in Modezeitschriften und veranstalten eine private Modenschau, auf der sie sich gegenseitig all die eigenen Kleidermodelle vorführen, die sie zwar besitzen, aber in der Hunsrücker Provinz nie öffentlich tragen würden, da sie keinen Neid provozieren wollen. Höhepunkt dieser Präsentation ist ein kostbarer Pelzmantel der Juweliersgattin. Schließlich beginnt Toni einen Schlager mit der Textzeile „...irgendwo auf der Welt gibt`s ein kleines bißchen Glück..." zu singen, während die Freundin sie wie einen Filmstar mit einer Tischlampe anstrahlt. Die an der Front kämpfenden Ehemänner sind in Vergessenheit geraten, die noch jungen Frauen sehnen sich nach einem unbeschwerteren Leben, sehnen sich danach, aus der Tristesse des Kriegsalltages ausbrechen zu können und auch selbst einmal im Mittelpunkt stehen zu können.
In der vierten Folge der *Heimat, Reichshöhenstraße,* gibt es eine fast identische Szene, in der Maria Simon und Pauline Kröber sich auf dieselbe Art und Weise amüsieren (Kleideranprobe / Schlager nachsingen / Anstrahlen mit Lampe / Zukunftspläne schmieden; siehe Kapitel 9.8.3., S. 306).

Die Träume der jungen Frauen entpuppen sich jedoch als Illusion: Die Ritterkreuzträger mit den Gütern auf der Krim sind eine Erfindung der NS-Propaganda, die Flucht in die Großstadt Wien eröffnet den verträumten Frauen eine entgegengesetzte Realität: ihre tatsächlichen Wiener Herrenbekanntschaften geben eine andere Figur ab: Der eine hinkt, der andere ist impotent, der einzig gefällige Ritterkreuzträger ist glücklich verheiratet und hat Frau und Kind.

In *Die Reise nach Wien* hat Edgar Reitz erstmals eigene autobiographische Ereignisse aus seiner Familie in eine fiktionale Filmform umgesetzt und bis in absurdeste Form parodiert. Das Ereignis der Vergnügungsreise nach Wien zu Kriegszeiten ist ein so abstruses Ereignis, das nur die Realität zu erfinden vermag. Es ist ein Ereignis, von dem in der Familie Reitz noch nach Jahren erzählt wurde und das Edgar im Spielfilm in freier filmischer Form variieren konnte, genauso wie er dieses zehn Jahre später auch mit den mündlich vermittelten Dorfanekdoten der Hunsrückbewohner in seiner *Heimat* tun sollte.

7.9. Annäherung an die Hunsrücker Bevölkerung mit dem Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*

Parallel zur Produktionsvorbereitung von *Heimat* im Jahr 1980 entsteht der Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*, der die Menschen vorstellt, die im Hunsrück leben. Das Grundprinzip dieses Dokumentarfilms ist die orale Vermittlung von Geschichten. Es sind regional geprägte Geschichten, Sagen, Kriegsanekdoten oder „Hunsrücker Stückel`sche“, die die Hunsrückbewohner dem Filmemacher in eigenen Worten näher bringen. So, wie Reitz bei der vorausgegangenen Drehbuchrecherche zu *Heimat* die Menschen befragt und mit ihnen kommuniziert hatte, sucht er nun nochmals mit der Dokumentarfilm-Kamera dieselben Personen und Familien auf, um ihre subjektiven Erlebnisberichte aus ihrer bäuerlichen Vergangenheit und der ihrer Vorfahren auf Film und Tonband festzuhalten.
Im Film tauchen sämtliche typische Elemente auf, die das Leben in der kargen und abgelegenen Hunsrückregion einst ausgemacht hatten und auch heute noch ausmachen: Man erfährt, daß bereits im 19. Jahrhundert zahlreiche Hunsrückbewohner nach Brasilien ausgewandert sind. Man kann den Abbau und die Weiterverarbeitung des Hunsrücker Schiefers mitansehen, erfährt von den einst harten Arbeitsbedingungen der Bergleute oder erhält über die „alte Sett“ Einblick in die verwirrenden verwandtschaftlichen Verknüpfungen der Familien Müller und Molz. Der Zuschauer erlebt das kleinbürgerliche Vereinswesen in der Provinz, fährt mit der Eisenbahn durch den Hunsrück und hört dazu unglaubliche Anekdoten wie etwa die von einem Hirsch, der auf der Flucht vor einem Hund durch die geöffneten Türen eines Packwagens quer durch einen fahrenden Zug hindurchgesprungen sein soll. Reitz wird der Neubau der Familie Walter vorgestellt und er kann von der Großmutter dieser Familie die wehmütigen Erinnerungen an ihr altes traditionelles Bauernhaus hören, das abgerissen wurde. Der Gastwirt Rudi Molz berichtet von einem Bombenangriff im Juni 1944, von dem er noch einen Granatsplitter besitzt, an dem er sich einst die Hände verbrannte. Er erinnert sich auch an einen, vor dem Dorf abgeschossenen, Jagdflieger. Dann wird die „Air-Base Hahn“ der US-Armee vorgestellt, Reitz erfährt von den Veränderungen, die die Besatzungsmächte nach dem Zweiten Weltkrieg dem Hunsrück brachten. Und schließlich wird der Zuschauer auch noch in die jahrhunderte alte regionale Tradition der Edelsteinschleifer im Gebiet um Idar-Oberstein an der Nahe eingeführt. Die einzelnen Edelsteinschleiferfamilien vererbten die Handwerkstradition und das Fachwissen von Generation zu Generation weiter und entwickelten so im Lauf der Jahrhunderte immer ausgefeiltere Techniken des Steinschliffs. Man beobachtet Waldarbeiter bei ihrer Tätigkeit und erfährt bei einer Frühstückspause an einem kleinen Feuer von den Kriegserlebnissen dieser Männer im Zweiten Weltkrieg. Außerdem begleitet Reitz eine Jagdgesellschaft zur Hubertusjagd und er sucht mit Opa Molz und dessen Enkeltochter das örtliche Wahllokal auf, um sie bei der Stimmabgabe zur Bundestagswahl des Jahres 1980 zu beobachten, von der der Opa denkt, daß es wohl seine letzte sein werde.

Der Film beschreibt das Hunsrückleben in emotional geprägten Bildern; man erlebt die Hunsrücker Landschaft in langen, meditativ anmutenden Kamerafahrten oder in festen Totaleinstellungen; man hört traditionelle Gesänge und Volksweisen jener Region, die von Bergarbeitern oder Chören vorgetragen werden und darf nicht zuletzt an den skurrilen, lustigen, absonderlichen oder erschreckenden Anekdoten der Hunsrücker Landbevölkerung teilhaben.
Die einzelnen Szenen des Dokumentarfilms sind nicht chronologisch hintereinandergeschnitten, sondern netzartig ineinander verwoben und verschachtelt. Eine Szene wird durch eine andere unterbrochen und dann erst später weitererzählt. Reitz wendet hier bereits die optischen Stilelemente an, die später auch seine *Heimat*-Reihen auszeichnen sollen. Farb- und Schwarz-weiß-Aufnahmen werden wahllos miteinander vermischt. Es werden filmische Photos „inszeniert“, das heißt, Personengruppen, die zuvor befragt wurden, werden gebeten, sich beispielsweise vor der Eingangstür ihres Hauses aufzustellen und wie für ein Photo zu posieren, während sie mit der Filmkamera aufgenommen werden.

Erst durch die Tatsache, daß ein Film über sie gedreht wird, gelingt es Reitz, die Erinnerungen der „gewöhnlichen“ Hunsrückbewohner an ihre Kindheit und die Vergangenheit zu wecken. Wegen der Anwesenheit des Filmteams, das ihr bescheidenes Leben aus der Alltäglichkeit heraushebt und für erzählenswert erachtet, sprechen die Menschen vor der Kamera plötzlich von Erlebnissen, die sie sonst nie oder nur selten preisgeben würden. So berichtet etwa die Familie Scherer, wie sie beim Einmarsch der Amerikaner im Jahr 1945 allesamt durch einen Granatangriff schwer verletzt wurden. Mit den Überresten der Granate in der Hand berichtet der Familienvater, wie sein Sohn von dem Geschoß getötet wurde, der Ehefrau die Hand verstümmelt und der Tochter das Gesicht durch Phosphorverbrennungen entstellt wurde. Reitzs ungläubige Nachfrage, ob man tatsächlich noch die Granate besitze, die den eigenen Sohn einst tötete, wird wie selbstverständlich bestätigt. Und zu guter letzt wird ihm sogar noch eine Kanonenkugel aus dem Jahr 1798 präsentiert, die nach mündlicher Überlieferung der Vorfahren eines Tages von einer Anhöhe im Wald aus, auf der die Franzosen lagerten, mitten auf den Hof gerollt sei.
Trotz der absonderlichsten Begebenheiten erweist Reitz bei den Befragungen jedem Menschen den ihm gebührenden Respekt. Ob er nun das Orgelspiel eines pensionierten Zeitungsredakteurs der Hunsrücker Zeitung mit romantischen Nebel-Landschaftsaufnahmen unterlegt, dem alten Opa Molz seinen letzten Wunsch erfüllt und ihn kurz vor seinem Tod mit der Filmkamera zu seinem Geburtshaus an der Mosel begleitet oder gar das schauerlich schräge Gitarrenspiel der Kinder der Familie Sulzbacher aufzeichnet, die ihm unter den strengen Anweisungen der stolzen Mutter ihre Version von „Ach du mein lieb` Heimatland“ präsentieren müssen.

Dieses minutiöse Eingehen auf die Eigenarten eines jeden Charakters ist die Besonderheit an Reitzs Dokumentarfilmmachart, sie weist nach Ansicht Joachim von Mengershausens aber auch gewisse Schwächen auf: *„Also die*

Drehbuchentwicklung war schon abgeschlossen, als der Reitz dieses Projekt drehte. Die Konzeption war eine, die ganz einfach von dem sprach, was Sie sagen, orale Geschichtsvermittlung - Leben in den Hunsrückdörfern, so wie der Titel sagt. Es war ein Dokumentarfilmprojekt, das Reitz, aus Angst, daß es vielleicht mit der ´Heimat´ nichts werden würde, beim Bundesinnenministerium eingereicht hatte, in der Hoffnung, da ein bißchen Geld zu kriegen. Und zur Überraschung bekam er, glaub` ich, auch einhunderttausend Mark an Förderung und dann war gerade diese Arbeit da abgeschlossen mit dem Drehbuch, an dem sie ja 11 Monate lang gearbeitet haben. Und ich fand, nachdem auch Reitz so lange nichts gemacht hatte, daß er unbedingt diesen Dokumentarfilm machen sollte und ich hab` auch vom WDR noch etwas Geld dazu organisiert, so daß er diesen Film benutzen konnte, um die Motive, die Leute vor der Kamera, die Stimmungen auszuprobieren. Es war also eher ein Experimentieren mit sich selbst und dem Sujet, das er vorhatte, als daß es wirklich zu Recherchen gedient hatte für den Stoff. Das war fertig, das war gemacht. Und es war auch so, als der Film schließlich fertig war, wollte ihn im Grunde auch niemand sehen. Es waren mehrere Verleiher da, die sagten, ihr spinnt wohl - was soll ich denn da mit so einem Film! Und dann haben wir ihn zusammen mit der ´Heimat´-Ausstrahlung gezeigt - im Fernsehen und dann verhallte es. Ich mag ihn sehr gern, ich finde, es ist ein schöner Film, der viel von dem Talent zeigt, das Reitz hat - aber auch von den Gefahren, in die er leicht gerät, wenn er das einfach so laufen läßt, was da passiert und es keinen wirklichen erzählerischen Grund hat. Es ist ein sehr interessanter Film, weil man da auch die vielen Schwächen entdeckt, die dann später auch in der ´Heimat´ wieder auftauchen - und dann auch in der ´Zweiten Heimat´!“[89]

Die, im Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* eingesetzten, Mittel der „Oral-History“-Aufzeichnung über das Medium Film weisen sämtliche Stärken und Schwächen auf, mit denen sich auch das geschichtswissenschaftliche Prinzip auseinanderzusetzen hat. „Oral-History“ bedeutet immer, historische Fakten zu romantisieren und zu überzeichnen. Grund hierfür ist die Subjektivierung jeglicher Zeitzeugenberichte, der Wunsch eines jeden Menschen, sich selbst möglichst positiv hervorzuheben und eigene Taten überzubetonen.
Und tatsächlich sieht man auch in Reitzs Dokumentarfilm einfache Hunsrückbewohner, die sich durch die Präsenz einer Filmkamera ermuntert sehen, eigene Kapitel ihrer Biographie zu überhöhen und zu romantisieren. Man denke nur an den Schreinermeister Rudi Bast, der im Film seine Desertion von der Deutschen Wehrmacht im Frühjahr 1945 nachspielt und dabei, mit 54 Jahren, nochmals sämtliche Stationen seiner Flucht aufsucht.
Zu Beginn sieht man den Mann mit einem Fahrrad verstohlen über Felder und Waldwege schleichen. Zuerst ist der Zuschauer im Unklaren, was der Mann mit dem Fahrrad vorhat, doch dann schildert Rudi Bast in den folgenden Szenen seine Kriegserlebnisse. Während er im hohen Gras neben der Dorfstraße

[89] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

kauert, erläutert er dem Zuschauer, wie er vor 35 Jahren an selbiger Stelle auf eine günstige Gelegenheit gewartet habe, sich in den Schuppen seines Elternhauses zu flüchten. Im Schuppen erläutert er dann, wie er hier den Vater getroffen habe und bis um fünf Uhr in der Nacht gewartet habe, um in die Waschküche des Elternhauses zu gelangen. Die Kamera begleitet Bast über sämtliche Stationen seiner Flucht bis in die elterliche Küche, in deren Tisch er noch das Loch eines amerikanischen Granatsplitters zeigen kann, die in der Nacht seiner Flucht im Dorf eingeschlagen war und große Schäden und Verwüstungen angerichtet hatte. Auf der Straße vor dem Haus spielt er schließlich noch einmal nach, wie er bei den Löscharbeiten in jener Nacht von einer weiteren Granate verletzt wurde und sich an der Hauswand entlang geschleppt hatte. Im weiteren Verlauf des Films sucht Reitz mit ihm zusammen einen stillgelegten Bergwerksstollen auf, in dem man sich seinerzeit vor der US-Armee versteckt hatte. Die damalige Furcht der Deutschen vor den „Befreiern" faßt er in folgendem Satz zusammen: „Net so hat` schwätze`, net so hat` schwätze`! Wenn der Ami uns hört, der kemmt` mit Flamme`werfern und dann geht alles hin!"

Der Schritt von der „Oral-History" zu einem fiktionalen Filmdrehbuch mit Realitätsbezug ist gar nicht so groß, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheint. Subjektive Inszenierung erfolgt in beiden Fällen, die geschichtliche Grundlage und das jeweilige Zeitbild beruht jedoch auf Tatsachen. Und so ist es denn auch gar nicht so verwunderlich, daß *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* parallel zur Drehbuchentwicklung von *Heimat* entstand. Mehrfach findet man im Dokumentarfilm mündlich überlieferte Episoden aus der Dorfgeschichte, die in *Heimat* dann lediglich in eine fiktive Form übersetzt wurden.
Die Umsetzung von „Oral-History" in einen fiktionalen Zusammenhang ist lediglich ein formaler Akt, den Reitz bei der Konzeptionierung von *Heimat* meisterhaft vollbrachte. Die wahrgenommenen Geschichten müssen in einen dramaturgischen Zusammenhang gesetzt werden und letztlich nur noch in Spielszenen mit Dialogen umgewandelt werden, die dann von gelernten Schauspielern wieder in eine filmische Authentizität zurückversetzt werden. Die spätere *Heimat* lebt von dieser Transformation mündlich überlieferter Volksanekdoten in fiktionale Spielfilmhandlung. Als solches war der parallel zu den Drehbüchern entstandene Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* mehr als nur ein nebenbei produziertes Filmprojekt. Im Dokumentarfilm näherte sich Reitz mehr und mehr dem Stoff, den er nur ein Jahr später „nochmals" als Spielfilm-Reihe verfilmen sollte: der bäuerlichen Geschichte der Hunsrückdörfer mit zum Teil derb-komischen Anekdoten und romantischen Überlieferungen.

In den *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* ist das gesamte Hintergrundwissen, das Reitz bei seiner Recherche zum fiktionalen *Heimat*-Projekt zusammentrug, in dokumentarischer Form zusammengefaßt. Der Dokumentarfilm ist keine wissenschaftliche Abhandlung über die bäuerlichen Lebensbedingungen der Hunsrückregion und auch keine Materialsammlung, die Anspruch auf

Vollständigkeit erheben könnte. Er ist vielmehr ein Stimmungsbericht von der Atmosphäre, die Reitz bei der Vorbereitung seiner *Heimat*-Reihe in der eigene Heimatregion erleben durfte.
Anhand dieses Filmes wird deutlich, was Reitz bei seiner autobiographisch geprägten Drehbuchentwicklung im Hunsrück beeinflußte, welche Erinnerungen an die Vergangenheit in ihm geweckt wurden und in welcher Form er diese künstlerisch in Spielfilmform umzusetzen vermochte. Vieles von dem, was man später in der *Heimat*-Fiktion erlebt, konnte man in dem Dokumentarfilm bereits entdecken. Sozusagen sind die *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* die dokumentarische Variante von *Heimat*.

8. Der „Heimat-Film“: ein eigenständiges deutsches Genre

Bereits seit der Frühphase des deutschen Films entwickelte sich ein eigenständiges deutsches Genre, dessen literarische Wurzeln im volkstümlichen Heimatroman zu finden sind. Kein anderes Genre des deutschen Films konnte sich über einen so langen Zeitraum allen politischen oder gesellschaftlichen Veränderungen zum Trotz behaupten (Weimarer Republik, NS-Zeit, westdeutscher Nachkriegsfilm, Fünfziger Jahre der BRD, „Linker“ Heimatfilm seit 1968, Neuverfilmungen mit Schlagerstars in den 70ern, Fernsehserien der 80er und 90er). In erster Linie war der Heimatfilm seit je her ein einfaches Mittel für die deutsche Filmindustrie, finanzielle Gewinne einzuspielen. Hinzu kam die Möglichkeit über die vermeintlich unpolitischen Inhalte und das traditionalistische Milieu, in dem die Filme spielen, unterschwellig nationale Botschaften vermitteln zu können.

Im Heimatfilm manifestiert sich die Suche, die Sehnsucht des Publikums nach einer heilen Welt, die es in der dargestellten Form in der Realität nicht gibt und auch nie gab. Schauplätze des konventionellen Heimatfilms sind vom Tourismus geschätzte Gebiete, vornehmlich der Alpenraum, idyllische Gegenden in deutschen Mittelgebirgen wie etwa der Schwarzwald, Landschaften an Rhein und Mosel oder in der Lüneburger Heide.
Die Vorlagen der Verfilmungen sind vornehmlich Heimatromane, die insbesondere in bürgerlichen Kreisen des ausgehenden 19. Jahrhunderts reißenden Absatz gefunden hatten. Als erfolgreichste und meistverfilmte Heimatromanautoren müssen Ludwig Ganghofer (1855-1920) und Ludwig Thoma (1867-1921) angeführt werden.
Optisch setzt der Heimatfilm auf romantische Landschaften und folkloristische Elemente wie Trachten, Jagd oder Volksfeste. Ebenso spielen die Naturgewalten wie Gewitter, Bergstürze, Lawinen, Schneetreiben oder Brände eine wichtige Rolle für die optische Unterstützung der dramaturgisch zugespitzten Handlung.

Bilder und Landschaften werden als Symbole genutzt. Wie in der Malerei eines Caspar David Friedrich werden die kristallklaren Gebirgsbäche, die tiefen, undurchdringlichen Tannenwälder, die abgelegenen Jagdhütten in den Bergen oder die streunenden Bären in den Wäldern genutzt, um die Gemütsverfassung eines Menschen in entsprechenden Bildern zu versinnbildlichen. In diesem Punkt entscheidet sich aber auch der Qualitätsstandard einer solchen Filmproduktion: Ist die Landschaft eben nur Kulisse und Hintergrund oder aber entwickelt sie ein Eigenleben.
Die Dramaturgie des Heimatfilms entspricht den standardisierten Konfliktmustern anderer Genre-Filme, wie etwa dem Western. Es gibt eindeutig antagonistische Kräfte, „gute“ und „böse“ Charaktere. In der Handlung werden Konflikte geschaffen, indem ein ursprünglich idyllischer Zustand gestört wird und es zu einem Widerstreit der antagonistischen Kräfte kommt, bei dem letztlich das „Gute“ siegt.

Das Wesentliche des Heimatfilmgenres findet sich in der konkreten Ausgestaltung von „Gut“ und „Böse“. Das „Gute“ wird von traditionsbewußten, an die Heimat gebundenen Charakteren verkörpert, während sich das „Böse“ als das „Entfremdete“ darstellt. Die Menschen, die sich von ihren traditionellen Bindungen losgelöst haben, etwa die Wilderer, werden als „schlecht“ dargestellt.
Hinter diesem Prinzip steht eine, in ländlichen Lebensgemeinschaften über Jahrhunderte gewachsene, Konvention: Die, für den einzelnen unter Umständen schmerzliche, Tradition sichert das Überleben der Gemeinschaft. Jeder der sich dieser Gemeinschaft unterordnet, wird von ihrer heimischen Geborgenheit getragen. Derjenige jedoch, der sich gegen die gemeinschaftliche Konvention wendet, wird aus der Heimat verstoßen oder aber durch die Naturgewalten „geläutert“. *„Das zentrale Thema des Heimatfilms ist deshalb die Katharsis, die Läuterung des Irregeleiteten, der sich nicht nur der Tradition entfremdet hat, sondern diese Entfremdung [...] als schmerzlich empfindet. Als so schmerzlich, daß er zurückkehrt als der Geläuterte, der die Nachteile der Traditionsgebundenheit in Kauf nimmt, um eben ´Heimat´ zu erfahren.“*[90]

Die Vorläufer des Heimatfilmes waren die sogenannten Bergfilme, die von Regisseuren wie Arnold Fanck, Georg Wilhelm Pabst oder Luis Trenker gestaltet wurden. Handlungsort dieser Filme ist das Hochgebirge, sie haben abenteuerliche Bergbesteigungen zum Thema und zeigen Personen, die mit Kühnheit und Kraft die unberechenbaren Naturgewalten besiegen. Allein die Titel vermitteln schon den heroischen Ansatz, der die Regisseure schnell in die Nähe der, zu jener Zeit aufstrebenden, nationalsozialistischen Machthaber rückte.
Arnold Fanck drehte bereits 1923/24 *Der Berg des Schicksals*, 1929 dann *Die weiße Hölle vom Piz Palü* und im Jahr darauf *Stürme über dem Montblanc*. In den beiden letztgenannten Filmen begann eine junge Schauspielerin namens Leni Riefenstahl ihre Karriere, die fortan das filmische Erscheinungsbild des NS-Staates entscheidend mitbestimmen sollte.
1932 drehte Leni Riefenstahl ihren ersten eigenen Spielfilm mit dem Titel *Das blaue Licht*, der sich mit seinem mythischen Inhalt deutlich von den Fanckschen Bergfilmen abhob und Einflüsse aus dem Heimatroman verarbeitet. *Das blaue Licht* schildert die Geschichte eines Mädchens, das in einem abgelegenen Bergdorf als Hexe verfolgt wird, da sie als einzige den Zugang zu einer Grotte im Berg kennt, in der bei Vollmond wunderschöne Kristalle weithin leuchten. Nur in Vollmondnächten betritt sie die Grotte und erfreut sich ohne materialistische Hintergedanken an der Schönheit der glänzenden Kristalle. Ein fremder Mann verliebt sich in das Mädchen, steigt ihr des Nachts nach und verrät den Dorfbewohnern den Weg zur Grotte, um die Verfolgung des Mädchens zu beenden. Es kommt zu einem tragischen Ende. Nach der

[90] Eisert-Rost, Elisabeth; Eschbach, Katharina, Kohler, Petra; Rall, Iris; Rost, Michael; Werle, Rainer: Heimat. in: Der deutsche Heimatfilm - Bildwelten und Weltbilder - Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahre deutscher Filmgeschichte. Hrsg. v. Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989. S.28.

Plünderung der Grotte durch die Dorfbewohner stürzt das junge Mädchen beim Abstieg in den Tod.
In diesem Film sind erstaunlicherweise die antagonistischen Kräfte entgegen dem oben erläuterten Prinzip verteilt, die Verhaltensmuster der Dorfbewohner wirken negativ auf den Zuschauer, während die schönheitsliebenden Motive des Mädchens eine positive Wirkung vermitteln. Auch in dem negativen Ende weicht diese Produktion klar von den Genremustern ab, Riefenstahl variierte es zugunsten einer künstlerischen Überhöhung der Protagonistin.

Die Reorganisation der UFA unter Alfred Hugenberg Ende der 20er Jahre führte zu einer rechtslastigen Ausrichtung des Filmunternehmens, die die, unter Fanck begonnene, Heroisierung der „deutschen Charaktere“ in den Filmproduktionen zusätzlich vorantreiben sollte.
Mit der Gründung des „Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)“ am 13.3.1933, der Konstituierung der „Filmkreditbank GmbH“ am 1.6.1933, der Einsetzung der „vorläufigen Filmkammer“ (dem Vorläufer der späteren „Reichsfilmkammer“) am 14.7.1933 und dem Erlaß des „Lichtspielgesetzes“ am 16.2.1934 waren die Grundlagen zur vollkommenen Kontrolle des deutschen Filmwesens durch das NS-Regime geschaffen worden.[91] Von nun an konnten nur noch politisch genehme Filme auf die deutschen Kinoleinwände gelangen.

Insbesondere der Bergfilm-Regisseur Luis Trenker konnte in dem obengenannten System Karriere machen. 1932 produzierte er einen Film mit dem Titel *Der Rebell*, der genau die Anforderungen erfüllte, die der NS-Staat an die künftige deutsche Filmproduktion stellte. Der Film schildert die Geschichte eines Tiroler Aufständischen, der im Jahr 1809 einen heldenhaften Kampf gegen französische Besatzungstruppen führt und schließlich den Märtyrertod stirbt. In seiner ersten Rede vor deutschen Filmschaffenden am 28.3.1933 sprach Joseph Goebbels insbesondere diesem Film Vorbildcharakter zu.[92]
Trenkers *Der verlorene Sohn* aus dem Jahr 1934 erzählt von einem Holzfäller aus den Dolomiten, der durch Leichtsinn den Tod eines Bergkameraden verursacht und daraufhin nach New York auswandert. Doch die Flucht in die „neue Welt“ erweist sich als Trugschluß, der junge Mann erlebt nur Tod und Unterernährung und kehrt schließlich reumütig in sein Heimatdorf zurück. Dieser Film transportiert eindeutig den, von der NS-Propaganda geforderten, „Anti-Amerikanismus“.
Auch der deutsche Heimatfilm war zu einem Teil der „Volkserziehung“ geworden, die Joseph Goebbels für alle Bereiche des deutschen Filmwesens eingefordert hatte. 1938 verlangte Goebbels: *„Die nationalsozialistische Lebensanschauung muß sich in allen Bereichen durchsetzen. Das Gefühl der deutschen Solidarität, das Gefühl der Verbundenheit zwischen Bürger und Staat*

---

[91] Becker, Wolfgang: Film und Herrschaft - Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. (in d. Reihe „Zur politischen Ökonomie des NS-Films“. Band 1.). Berlin: Verlag Volker Spiess 1973. S.32ff.
[92] Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Band 2. Berlin: Henschel Verlag 1992. S.251f.

muß in jedem Wort und in jeder Handlung seinen Ausdruck finden. Ich möchte diese nationalsozialistischen Haltung auch in der Kunst sehen, und das erwartet auch das deutsche Volk.“[93]
Unter diesen Voraussetzungen wurden dann auch die kommenden Heimatfilme konzipiert. Hans Steinhoffs Film *Die Geierwally* (1940) setzt auf die Verklärung des Bauernstandes. Dazu griff man bedenkenlos in die Vorlage des 1875 erschienenen Romans von Wilhelmine von Hillern ein, veränderte den religiösen Hintergrund in sein Gegenteil und schildert das Leben auf einer abgelegenen Hochalm in längst nicht der Härte, in der es noch in der literarischen Vorlage geschildert wird.
Ebenfalls erfolgreiche NS-Heimatfilmproduktionen waren Geza von Bolvarys *Rosen in Tirol* (1940) oder Joe Stöckels *Das sündige Dorf* (1940).

Im Februar 1942 leitete Goebbels eine Trendwende ein, als er erklärte, daß die Kunst die Aufgabe habe, „die Zeit zu entspannen“. Er forderte, daß 80% der deutschen Filmproduktion „gute, brauchbare und anständige“ Unterhaltungsfilme von hohem künstlerischen Niveau sein sollten.[94] Das Publikum sollte über den Film Ablenkung vom „Kriegsalltag“ erfahren und so in seiner Kampfestreue bestärkt werden. Mit solchen Strategien ließen sich auch in harten Kriegszeiten die Kinokassen füllen. Filme wie *Die keusche Sünderin* (1943) von Joe Stöckel, *Kohlhiesels Töchter* (1943) von Kurt Hoffmann oder *Die Wirtin zum weißen Rössl* (1943) sind Beispiele für diese Heimatfilm-Kassenschlager. Zu erwähnen sei noch, daß es sich bei dem Film *Kohlhiesels Töchter* um eine Neuverfilmung der Heimatfilmkomödie von Ernst Lubitsch handelt, die dieser bereits 1920 gedreht hatte. Die Propaganda scheute sich nicht, eine, wenn auch vollkommen veränderte, Version der Bauernkomödie herauszubringen, die der jüdischstämmige Regisseur vor seiner Emigration im Jahr 1923 selbst geschrieben hatte.

Aber auch Veit Harlans *Immensee* (1943) versuchte, nun in der Farbigkeit des neuartigen Agfa-Color-Verfahrens, den Zuschauern eine heile Welt vorzugaukeln, die nur noch in den deutschen Kinos existierte.
Immensee ist die Verfilmung der Novelle von Theodor Storm, ein romantischer Unterhaltungsfilm, der eine Liebesgeschichte vor einer malerischen norddeutschen Landschaft erzählt. Doch gerade vor diesem harmlos erscheinenden Hintergrund transportiert der Film seine unterschwellige Propagandaaussage.
Vom Aufbau ist der Film als Rückblick in die Vergangenheit angelegt. Eine Witwe mit ergrautem Haar trifft nach Jahren der Trennung ihre große Liebe, den Dirigenten Reinhard Torsten wieder. Der jetzige Generalmusikdirektor hat den Tisch des Restaurants, in dem man beisammensitzt, mit einer Seerose dekorieren lassen. Während Elisabeth berichtet, daß ihr Mann Erich mittlerweile gestorben sei, geraten beide ins Sinnieren über die Zeit. Dann überblendet der

[93] Goebbels, Joseph. in : Licht - Bild - Bühne. Nr. 54. 4.3.1938.
[94] Goebbels, Joseph. in: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik - Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1969. S. 496.

Film in die Vergangenheit, auf das Bild eines Sonnenaufganges über einem malerischen See. Reinhard und Elisabeth stehen in der Blüte ihres Lebens. Reinhard hat der Geliebten soeben einen Dompfaff in einem hölzernen Vogelkäfig geschenkt. Sie küssen sich inbrünstig. Reinhard beschafft ihr unter Gefahren eine Seerose aus dem See, die zum Symbol ihrer Liebe wird. Doch dieses junge Liebesglück wird durch Reinhards Tätigkeit als Musiker getrübt. Er muß eine neue Stelle als Musikdirektor in Hamburg antreten und die Geliebte in dem kleinen, romantischen Dorf Immensee zurücklassen. Er äußert, daß er „raus in die Welt“ müsse und andere Menschen und Länder kennenlernen wolle. Kurz vor seinem Fortgang erklärt er Elisabeth, die an der Heimat hängt, daß „jetzt erst das Leben beginne“. Ihre Mutter warnt sie vor dem unsteten Reinhard mit der Äußerung „...so sind die Zigeuner...“. Sie rät ihr, sich lieber dem zukünftigen Gutsherren von Immenseehof Erich zuzuwenden. Doch Elisabeth verspricht Reinhard die Treue und versucht, die Liebesbeziehung trotz der räumlichen Distanz aufrechtzuerhalten. Reinhard wiederum komponiert für Elisabeth einen Zyklus von Liebesliedern.

Als Elisabeth jedoch bei einem unerwarteten Besuch in Hamburg eine andere schlafende Frau im Zimmer Reinhards sieht, entschließt sie sich kurzerhand den traditionsbewußten Besitzer des Immenseehofes Erich zu heiraten, der sie aufrichtig liebt. Der zurückhaltende Erich hat die Traditionen des mittlerweile verstorbenen Vaters aus der „guten alten Zeit“ übernommen. Erich jedoch zweifelt am Glück seiner Ehefrau und lädt Reinhard, als dieser nach Jahren wieder das Dorf besucht, ein, bei ihnen auf dem Gutshof zu wohnen. Er möchte Elisabeth auf die Probe stellen und provoziert mit seiner Einladung ein erneutes Aufflammen der Liebe zwischen Reinhard und Elisabeth. Elisabeth erwehrt sich Reinhards Verlockungen, doch Erich erkennt die verdrängte Liebe seiner Frau zu dem anderen Mann und schenkt ihr in einem offenen Gespräch die Freiheit. Voller Aufrichtigkeit erklärt er, daß er erkannt habe, daß man sich sein Glück nicht ertrotzen könne. Da er jedoch das Glück seiner Frau wolle, schenke er ihr aus Liebe die Freiheit.

Nun erst erkennt Elisabeth die wahre Liebe ihres Ehemannes. Sie erklärt Reinhard, daß sie unlöslich und für immer zu Erich gehöre. Die Musik sei ohnehin nicht ihre Welt. Ihr Platz sei auf Immenseehof, wo sie „festgewachsen“ sei. Sie verabschieden sich, die Kamera schwankt nochmals über die Seerosen und Reinhard verläßt im orangen Licht der untergehenden Sonne Immenseehof.

Wieder in der Gegenwart des Restaurants resümieren beide, daß sie sich selbst immer treu waren: Reinhard seiner Arbeit und der ganzen Welt, der er gehöre und Elisabeth „ihrer kleinen Welt“, in der sie festgewachsen sei, und ihren Pflichten, die sie seit Erichs Tod übernommen habe. Ihre Aufgabe sei es, das zu erhalten und weiterzubauen, was er angefangen habe. Vor Reinhards Weiterreise mit dem Flugzeug schwören sich beide, sich selbst auch weiterhin treu zu bleiben.

Die Rahmengeschichte, um die die Stormsche Novelle ergänzt wurde, trägt die propagandistische Aussage des Films: Elisabeth hat das „Opfer“ erbracht, wegen eines „höheren Ideals“ auf ihre große Liebe zu verzichten. Die Grundaus-

sage in diesem „NS-Heimatfilm“ ist nicht mehr, daß das Traditionelle unverändert bewahrt werden muß, sondern vielmehr, daß es „neue“ - nationalsozialistische - Pflichten gibt, die erhalten und weiter ausgebaut werden müssen. Zu diesem übergeordneten Zweck muß jedes Individuum persönliche Opfer erbringen. Hierin besteht die unterschwellig vermittelte Goebbelsche Propagandaaussage.
Mit dem Mittel des Heimatfilms bzw. Liebesfilms konnten diese Botschaften unbemerkt an eine große Zuschauermasse weitergeleitet werden, und zwar so raffiniert versteckt, daß sie auf den ersten Blick gar nicht wahrnehmbar sind. Erst bei genauerem Hinsehen läßt sich die Doppeldeutigkeit der Dialoge heraushören. Auch der Heimatfilm wurde so in den Dienst der Propaganda gestellt. Man übernahm das inhaltliche Stilelement der „Traditionsbewahrung“ und funktionierte es kurzerhand für die „neuen Zwecke“ um.
Unterstützt wird die Propagandaaussage noch von der formalen Umsetzung des Stoffes durch Veit Harlan. Das langsame Tempo der Inszenierung und der Einsatz der getragenen, emotionalisierenden Musikkompositionen, die deutlich pastorale Einflüsse tragen, vermitteln dem Zuschauer erst die Intensität der Liebesbeziehung zwischen Reinhard und Elisabeth. Und wenn Elisabeth sich dann entscheidet, auf diese intensive Liebe zu verzichten und den „höheren Idealen“ zu folgen, dann kann der Zuschauer erst emotional nachvollziehen, „welchen Wert diese ´Ideale´ haben müssen“. Das Zynische an der NS-Propaganda, und insbesondere an der Ästhetik Harlans, ist, daß das nationalsozialistische Gedankengut dem Zuschauer keineswegs bewußt gegenübergestellt wird, sondern unbewußt über die Emotionen vermittelt wird.
Der Film ist aber auch insofern bedeutsam, als er in sehr augenscheinlicher Form einen grundsätzlichen Widerspruch des Heimatfilmes aufzeigt: Den Widerspruch zwischen der filmischen Illusion und der tatsächlichen Realität. Während im Kino die wunderschöne deutsche Landschaft im neuartigen „Agfa-Color-Verfahren“ von der Leinwand strahlte, herrschte außerhalb im ganzen Deutschen Reich Krieg, Tod und Zerstörung. Und dennoch akzeptierten die Zuschauer den Film, da er sie zumindest für kurze Zeit die schreckensreiche Realität vergessen ließ.
Diesem Prinzip folgt, wenn auch nicht in so drastischer Weise, der Heimatfilm bis in heutige Zeiten. Er ist immer eine Flucht des Publikums vor der Realität in eine „heilere Welt“.

In seiner ursprünglichen Bedeutung stand der Begriff „Heimat“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Gegenbegriff zur „Fremde“. Er bezog sich auf den unmittelbaren, materiellen Besitz von Haus und Hof bzw. von Grund und Boden. „Heimat“ bedeutete vorrangig existentielle Sicherheit.
Erst danach wandelte sich der Begriff zur Bezeichnung von Geburts- und Wohnort. Er gewann formell rechtlichen Charakter, der sich in regional unterschiedlichen Heimatrechten (etwa dem Recht zur Ausübung eines Berufes oder zur Gründung einer familiären Existenz) manifestierte. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts verlor der „Heimat“-Begriff in bürgerlichen Kreisen und unter

dem Einfluß der beginnenden Industrialisierung dann seinen materiellen Charakter und wurde mehr und mehr zum Gefühlswert. „Heimat“ wurde zu einem idealisierten Bild der Vergangenheit und der unberührten bäuerlichen Natur. Politische Bedeutung gewann der „Heimat“-Begriff erst im Vorfeld des deutsch-französischen Krieges von 1870/71. Mit der Gleichsetzung von „Heimat“ und „Vaterland“ wurde der Begriff zu einer ideologischen Formel, die einen neuen Bezugsrahmen schaffte. Die Bezeichnung „Heimat“ war zu einem politischen Schlagwort geworden, das in den Weltkriegen dann propagandistisch genutzt wurde. Unter dem nationalsozialistischen Regime schließlich wurde „Heimat“ nicht nur mit dem Begriff „Volk“ gekoppelt, sondern auch mit „Rasse“, „Großdeutschland“ und „Führertum“.[95]
Der, anfänglich auf die Privatheit bezogene, Begriff „Heimat“ war von einer lokalen zu einer nationalen Bezeichnung gemacht worden. Durch die Nutzung als propagandistisches Schlagwort und die Gleichsetzung mit den Begriffen der nationalsozialistischen Ideologie erhielt das Wort einen nationalistischen Beigeschmack. Der Grund hierfür ist insbesondere darin zu finden, daß das Wort „Heimat“ ein rein deutscher Begriff ist, für den es in anderen Sprachen kein Synonym gibt.

Dennoch erlebte der Heimatfilm in der Zeit des Wirtschaftswunders eine Renaissance. Bereits 1950 drehte Hand Deppe den Spielfilm *Schwarzwaldmädel* und löste damit eine ganze Heimatfilmwelle aus. 1951 folgte vom selben Regisseur die Produktion *Grün ist die Heide*, die erneut von denselben Hauptdarstellern des erstgenannten Films, Sonja Ziemann und Rudolf Prack, getragen wurde.
Die Nachkriegsheimatfilme zeichnen sich durch die Verwendung der Farbfilmtechnik aus, ein Stilelement, das insbesondere von dem renommierten NS-Regisseur Veit Harlan in Filmen wie *Die goldene Stadt* (1942), *Immensee* (1943), *Opfergang* (1944) und *Kolberg* (1945) erprobt und zu gestalterischer Reife geführt worden war.
Auf diese Erfahrungen wie auch auf die Professionalität der zahlreichen, unter dem NS-Regime tätigen Regisseure konnte und wollte die deutsche Filmindustrie auch nach dem Kriege nicht verzichten. Um schnell kommerziell erfolgreiche Filme produzieren zu können, war nicht die Zeit gegeben, neue Regisseure auszubilden und so konnten denn auch „belastete“ Regisseure wie Alfred Weidenmann, Wolfgang Liebeneiner, Arthur Maria Rabenalt, Hans Deppe oder Luis Trenker ohne Einschränkungen ihre Tätigkeit weiter fortsetzen.[96] Zwar hatte es in Deutschland unmittelbar nach dem Krieg die soge-

---

[95] ebd. S.15ff.

[96] Regisseure wie Veit Harlan oder Leni Riefenstahl standen zwar vorübergehend unter Berufsverbot, wiesen jedoch jegliches Verschulden, die nationalsozialistische Propaganda unterstützt zu haben, von sich und wurden beide 1948 von den zuständigen Spruchkammern als „unbelastet“ eingestuft. Riefenstahl konnte nur noch einen, unter dem nationalsozialistischen Regime begonnenen, Film mit dem Titel *Tiefland* (1940-54) fertigstellen, doch Veit Harlan drehte bis 1958 noch neun weitere Filme. (Koch, Gertraud; Konz, Klaus; Orhrle, Wolfgang; Schmidt, Gundula; Wilzcek: Die Fünfziger Jahre - Heide und Silberwald. in: Der deutsche Heimatfilm - Bildwelten und Weltbilder. Hrsg. v. Ludwig-

nannten „Trümmerfilme“ gegeben, in denen man sich vorübergehend mit den Auswirkungen des Nationalsozialismus beschäftigt hatte, doch hierbei handelte es sich nur um eine Übergangsphase. Die „Trümmerfilme“ waren nur eine „Notlösung“. Viele Studios waren im Krieg zerstört worden. Da aufwendige Bauten zu teuer und Kostüme nicht vorhanden waren, lag es nahe, Filme in der Gegenwartsrealität der Nachkriegszeit zu produzieren.
Doch das Publikum verlangte nach anderer Filmware, es wollte nicht mehr mit seiner dunklen Vergangenheit konfrontiert werden, sondern sich in die „heile Welt“ des Heimatfilmes flüchten. Und der, im Wiederaufbau befindlichen, Filmindustrie kam dieses Bedürfnis nach leichter, einfacher Filmware nur gelegen. Was lag näher, als auf das bewährte, und, unter dem nationalsozialistischen Regime zur technischen Reife geführte, Genre „Heimatfilm“ zurückzugreifen und das Produktionspersonal gleich weiterzubeschäftigen. Inhaltlich hält man an den Heimatromanvorlagen fest und produziert zahlreiche Neuverfilmungen bewährter Stoffe. Auch formal setzt man wieder auf den „UFA-Stil“ der Vorkriegszeit, auf die Künstlichkeit der Interieurs und die Realitätsferne der Themen. *„Ludwig Ganghofers bayrischer Heimatroman „Schloß Hubertus“ zum Beispiel wurde mehrere Male verfilmt. 1934, 1954 und 1973 und jede Version war ein geschäftlicher Erfolg. [...] Es geht vor allem um eine nicht-industrielle Welt und ihre erhaltenen oder vorgetäuschten Traditionen, um ein heiles Leben, in dem die Erfahrungen des Nationalsozialismus keinerlei Spuren hinterlassen zu haben scheinen. Was immer an entsetzlichem geschehen sein mag, hier konnte man es bequem ignorieren und stolz sein auf die unverändert vorhandenen Schönheiten der Landschaft, auf alte Baudenkmäler und weiter in die Vergangenheit zurückreichende Traditionen. Dem großen Publikum war das willkommen; [...]*[97]
Dem Zuschauer war auch willkommen, das die neuen Statussymbole der Wirtschaftswunderzeit, all die Autos, Motorroller oder Kofferradios im Heimatfilm Einzug hielten. Die technische Modernisierung wurde geduldet, doch gleichzeitig zeichnen sich die Filme der Fünfziger Jahre noch durch ihre Prüderie aus. Noch wurde die Sexualität im Heimatfilm vollkommen tabuisiert. Dieses sollte jedoch mit dem vorübergehenden Verfall des Genres in den folgenden Jahrzehnten in sein völliges Gegenteil umschlagen.

Zuvor stand im Jahr 1962 jedoch ein einschneidender Wandel im deutschen Filmwesen. Durch die Loslösung der jungen Filmemacher von „Papas Kino“ (siehe Kapitel 5) und die wirtschaftlichen Probleme zahlreicher etablierter Filmproduktionsfirmen kam es ab 1966 zu einer inhaltlichen und ästhetischen

---

Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaften der Universität Tübingen. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989.)
Die Nachkriegsfilme Harlans wurden zwar keine Erfolge, auch gab es Proteste der Zuschauer und der Film *Unsterbliche Geliebte* (1951) wurde ohne Namensnennung des Regisseurs im Produktionsvorspann aufgeführt, doch allein die Tatsache, daß der Regisseur des antisemitischen Hetzfilm *Jud Süß* (1942) in der Bundesrepublik Deutschland noch neun Filme drehen konnte, ist schon erschreckend genug.

[97] Pflaum, Hans Günther: Deutschland im Film – Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland. (in der Reihe „Materialien zur Landeskunde“). Hrsg. v. Robert Picht. 1. Aufl. München: Max Hueber Verlag 1985. S.31.

Neuausrichtung im Deutschen Film. Die Jungfilmer setzten darauf, sich von der Geisteshaltung ihrer Vätergeneration abzugrenzen und entwickelten eigene Produktionsprinzipien: den Autorenfilm. Mit diesem, von der großen Filmindustrie unabhängigen und eigenverantwortlichen, Produktionsverfahren konnte nun auch die deutsche Geschichte aus kritischer Perspektive betrachtet werden.

Ungewöhnlicherweise griffen auch Regisseure des „Neuen Deutschen Films“ dazu das Heimatfilmgenre auf und variierten es auf interessante Weise, um die provinzielle kleinbürgerliche Denk- und Lebensweise der ländlichen deutschen Bevölkerung aufzudecken und zu kritisieren. Beispiele hierfür sind etwa Peter Fleischmanns *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969), Volker Schlöndorffs *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971), Volker Voglers *Jaider - der einsame Jäger* (1971) oder Herbert Achternbuschs *Servus Bayern* (1977).

Insbesondere *Jagdszenen aus Niederbayern* sorgte mit der offenen Darstellung der Verfolgung eines Homosexuellen in einem kleinen bayrischen Dorf für Aufsehen. Mit den Mitteln des traditionellen Heimatfilmes führte Fleischmann in diesem Film die faschistoiden Verhaltensmuster einer kleinbürgerlichen Dorfgemeinschaft vor, die jegliche Form der Andersartigkeit mit radikalen und menschenverachtenden Mitteln zu unterbinden sucht. *„So traten die ersten Heimatfilme des jungen deutschen Films nicht nur in Opposition gegen das Kino der Väter, sondern auch bereits das Establishment der Jungen an, als sie ihre Arbeiten außerhalb der Großstädte in der Provinz ansiedelten – in einer Landschaft, die mit den Prioritäten des Tourismus nichts mehr gemein hatte. Der erste Film, der sich kritisch bis zur Bösartigkeit in die deutsche Provinz hinauswagte, beruhte auf einem Bühnenstück von Martin Speer. [...] ´Jagdszenen aus Niederbayern´ (1968) geht bissig bis zur Bösartigkeit gegen die Klischees von der unversehrten dörflichen Welt vor und zeigt, wie gerade dort faschistoide Denk- und Verhaltensmuster Bestand haben können. [...] Die meisten der neuen Heimatfilme folgen der Tradition des Genres insofern, als sie ihre Geschichten in der Vergangenheit ansiedelten. Der Titelheld von Reinhard Hauffs ´Mathias Kneissl´ (1971) ist eine historisch belegte Figur. [...] Die Vergangenheitsform, in der diese Filme erzählt wurden, verlieh ihnen die Untertöne einer Parabel; die gesellschaftskritischen Intentionen der Regisseure, die Auseinandersetzungen mit einer selbstgerechten unbarmherzigen Obrigkeit, provozierten unweigerlich auch Analogien zur Gegenwart.*[98]

Direkte Kritik der gegenwärtigen Gesellschaftsverhältnisse übt auch Volker Schlöndorffs Film *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971) und transformiert den „neuen Heimatfilm“ damit zum politischen Pamphlet. *„Klarer noch als ´Mathias Kneissl´ ist dies ein Heimatfilm über Heimatlosigkeit, über ein Land, das als Heimat unbrauchbar geworden ist, weil die sozialen Verhältnisse verhindern, daß es seine Bevölkerung ernährt und auch das Aufbegehren von vorneherein zum Scheitern verurteilen. Ein gnadenlos ausbeuterisches Obrigkeits-System, das die Landbevölkerung mit*

[98] ebd. S.32ff.

Steuern ebenso versklavt wie mit Religion und dem, was man den Leuten als Kultur vorsetzt. Zwangsweise muß da die Rebellion illusionäre Formen annehmen, weil man die Bauern auf einem Bewußtseinsstand hält, der nur irrationale Glücksvorstellungen zuläßt. Die beeindruckendste Figur des Films gehört freilich zu keiner der beiden Seiten, ist kaum in die Story integriert und gehört doch wesentlich zum Film: ein ruhelos umherirrender Jude, eine mythische Figur wie Ahasver – und der einzige der Armen, der entkommt, der dieses Land verläßt in Richtung eines Eldorado, von dem auch die Bauern träumen: Amerika. Gerade mit dieser Figur wird spürbar, wie weit die Vergangenheit dieser Geschichte und Emotionen in unsere Gegenwart hineinreichen."[99]
Andere Regisseure des Neuen Deutschen Films variierten den Heimatfilm nicht in Richtung einer politischen Gesellschaftskritik, sondern eher zu mythischen Inhalten, die die Zustände der menschlichen Seele reflektieren. „*Ohne den gesellschaftskritischen Intentionen seiner Kollegen zu folgen, beschäftigt sich Niklaus Schilling mit dem Thema ´Heimat´, vor allem mit den mythischen Dimensionen des Begriffs und mit der emotionalen Qualität einer Landschaft, die die Mythen evoziert. Ein Moor als auch in der deutschen Literatur verwendeter Topos des Unheimlichen und ein labyrinthisches Bauernhaus sind die zentralen Schauplätze einer verwirrenden Geschichte von Liebe und Tod. ´Nachtschatten´ (1971) knüpft dabei allenfalls an Filme des deutschen Expressionismus an, folgt jedoch mehr Motiven der Romantik und des poetischen Realismus: Ein Haus, gleichzeitig abgeschiedene Burg, Hof, Gefängnis und Gruft, wird zum Schauplatz des Magischen; das Doppelgänger-Motiv klingt an und der Zweifel an der Zuverlässigkeit sichtbarer Objekte. Heimat ist hier kein Ort der Idylle, sondern der Bedrohung, Gefahr geht davon aus – nicht zuletzt durch die Isolation des Hauses und der Personen darin.*"[100]

Ähnlich wie in Schillings *Nachtschatten* versuchte auch Werner Herzog mit seinem *Herz aus Glas* (1976), die Abgründe der menschlichen Seele zu ergründen. Herzog verfilmte die bayrische Legende, indem er die Darsteller für die Filmaufnahmen unter Hypnose setzte, um so die kollektive Hysterie deutlich zu machen, die die Beschäftigten einer Glashütte aus dem Bayrischen Wald befällt, nachdem der Arbeiter gestorben ist, der als einziger das Geheimnis zur Herstellung von Rubinglas kannte. Über einen Hirtenjungen mit hellseherischer Gabe versuchen sie, doch noch das verschollene Geheimnis zu lüften. Als dieses nicht gelingt verfallen alle in den kollektiven Wahnsinn und übergeben den unschuldigen Hirtenjungen der Justiz.
Herzog setzt in diesem Film die gewaltigen Landschaftsbilder und die ungewöhnliche Inszenierungsmethode als Parabel ein, um den zum Wahnsinn getriebenen Gemütszustand einer ganzen ländlichen Gemeinschaft zu visualisieren und damit eine pessimistische Aussage über die grundsätzlichen Eigenschaften der menschlichen Natur zu treffen. Wie im traditionellen Heimatfilm verwendet Herzog in *Herz aus Glas* Bilder und Symbole, um dem Zuschauer bestimmte Inhalte zu vermitteln. Doch unterläuft ihm nicht der Fehler, eine

[99] ebd. S.36.
[100] ebd. S.37f.

standardisierte „Gut“-„Böse“-Dramaturgie einzusetzen, sondern er schildert den Menschen als ein von Natur aus zum Wahnsinn neigendes Geschöpf, das sich letztlich selbst ausrotten wird. In diesem Film ist es keine politisierende Gesellschaftskritik, die davon ausgeht, daß noch Veränderungen möglich sind. Herzogs Film ist vielmehr die Beschreibung eines unabänderbaren Zustandes.

Herzog setzt die Idee, daß Landschaften den Gemütszustand von Menschen wiedergeben auch in seinen im Ausland gedrehten Filmen um. Der Dschungel in *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) sei nicht bloß eine Landschaft, sondern ein „menschlicher Zustand“.[101] So gesehen kann Herzog als Vertreter des „Heimatfilms“ angesehen werden, der die filmischen Inhalte nicht bloß in Bildern deutscher Landschaften vermittelte, sondern diese Form internationalisierte.

Herbert Achternbusch schließlich setzte sich in *Servus Bayern* (1977) in karikierender Weise mit den Stilmitteln des Heimatfilmes auseinander. Der Film beschreibt die Flucht des Dichters Achternbusch aus Bayern. Das Wildern macht ihm keinen Spaß mehr, seine Geliebte hat er an einen Jäger verloren und auch die Dichtkunst hat ihn verlassen. Von einem Reporter verfolgt flüchtet er nach Grönland, wo sie umkommen.

Parallel zu den Produktionen des „Jungen Deutschen Films“ setzte die „Altfilmbrache“ ihre traditionelle Heimatfilmproduktion fort, die im Verlauf der 60er und frühen 70er Jahre auf ein immer geringeres Niveau absackte. Ihr sollte das beharrliche Festhalten an rein kommerziellen Interessen zum Verhängnis werden. Nachdem sich, unter dem Einfluß moderner ausländischer Formen, die Moralvorstellungen im Kino gewandelt hatten, entwickelten sich zwei kommerzorientierte Abarten des Heimatfilms: Der „Touristenfilm“ und die, im alpenländischen Raum angesiedelte, „Sex-Komödie“.
Die erste Form diente dazu, die jeweilige Region touristisch interessant darzustellen, und, unter Umständen mit beliebten Schlagerstars angereichert, zu bewerben. Zweitere setzte auf das voyeuristische Interesse vornehmlich männlicher Kinokundschaft. Beide Formen gingen jedoch mit einem drastischen Besucherrückgang und Imageverlust der deutschen Kinos einher bzw. verstärkten diesen sogar noch. Die Heimatfilmära im deutschen Kino schien zu Beginn des Jahres 1980 ein klägliches Ende gefunden zu habe.

Aber auch die traditionelle, die Realität beschönigende illusionäre Form des Heimatfilms hatte trotz allem weiterhin Bestand. Sie wurde lediglich von der Kinoleinwand auf den Fernsehbildschirm transferiert. Im Jahr 1985 setzte das Zweite Deutsche Fernsehen mit einer Serienproduktion neue Maßstäbe der

[101] Werner Herzog in: Bis ans Ende und dann noch weiter - Die ekstatische Welt des Filmemachers Werner Herzog. Fernsehessay von Peter Buchka. Produktion: Kick Film GmbH, München; Bayrischer Rundfunk, München (ohne Jahreszahl).

Fernsehunterhaltung. *Die Schwarzwaldklinik* nutzte jene Stilelemente, die den Heimatfilm von jeher ausgemacht hatten (romantischer, touristisch interessanter Schauplatz, massenwirksame Liebesthemen, Konflikte zwischen Tradition und Moderne, standardisierte Filmdramaturgie, zu „Stars“ aufgebaute Protagonisten etc.). Seither beherrschen zahlreiche Fernsehförster, Dorfpfarrer oder Landärzte die deutschen Bildschirme und sichern mit dem einfachen, aber um so populäreren Heimatfilmprinzip den Fernsehsendern vorausplanbar die Einschaltquoten. Die deutsche Heimatfilmtradition hat trotz des Niedergangs im Kino auch in heutigen modernen Zeiten noch eine Zukunft und ein Publikum!

9. *Heimat / Die Zweite Heimat*

In der 47. Ausgabe des Spiegel vom 16.11.1998 tituliert der Autor Nikolaus von Festenberg seinen Vorbericht zur Erstausstrahlung der ARD-Reihe *Der Laden* von Jo Baier mit der Überschrift „Schabbach im Sorbenland“. Der erstaunte Leser wird im Folgenden mit einer, für die heutige, konsumorientierte Medienlandschaft, ungewöhnlichen Feststellung konfrontiert: Anderthalb Jahrzehnte nach der berühmten Serie *Heimat* von Edgar Reitz gehe das deutsche Fernsehen wieder über die Dörfer...[102]
Im weiteren Verlauf des Artikels läßt sich der Spiegel-Autor zu einer fast schon epischen Lobpreisung des ländlichen Lebens hinreißen: *„Das Dorf will entdeckt werden. Das braucht gute Ohren, denn die Menschen sprechen ein herbes Deutsch, das vom slawischen Sorbisch verzaubert wurde. Und scharfe Augen - die Träume der Menschen sind hinter den verschlossenen Minen gut versteckt. (...) Denn das kleine Bossdom ist die ganze große weite Welt, ein Kampfplatz der Leidenschaften, ein Ort der Liebe und des Hasses, eine Bühne des Wahns und der Verstocktheit, ein Grund zur Flucht und zugleich zur Sehnsucht nach Rückkehr. Mit einem Wort: Bossdom ist Heimat.“*[103]
Nun stellt sich für den vorinformierten Leser die Frage, warum ausgerechnet die Fernsehreihe *Heimat* von Edgar Reitz, seinerzeit international hochgelobtes Aushängeschild deutscher Vergangenheitsaufarbeitung, den Aufhänger für eine Literaturverfilmung nach Erwin Strittmatter bildet, die vom Verfasser vorausgreifend zum „TV-Ereignis des Jahres“ hochstilisiert wird. Immerhin ist der fiktive Name des Dorfes Schabbach aus der 14 Jahre zurückliegenden Fernsehreihe mittlerweile zu einem eigenständigen Begriff geworden. Der Begriff „Heimat“ hat scheinbar durch die Reitzsche Fernsehreihe, eine neue, erweiterte Bedeutung gewonnen. Heimat ist hier nicht mehr nur, nach streng lexikarischer Definition, der Ort, an dem man zu Hause ist, der Wohnort bzw. dessen Umgebung, der Geburtsort, das Vaterland oder der Staat. Heimat in dieser erweiterten neuen Version ist zugleich auch Synonym oder Spiegelbild der „großen weiten Welt“.

Im weiteren erläutert von Festenberg: *„Spannend, daß 14 Jahre nach der berühmten ´Heimat´-Serie von Edgar Reitz und seinem Mitautor Peter Steinbach das Massenmedium eine künstlerisch anspruchsvolle Expedition zu deutschen Wurzeln ausschickt, wieder in ein Dorf. 1984, als der Hunsrück-Weiler Schabbach mit seinen wunderbaren Mutterheldinnen voller Wärme und Würde das Publikum bezauberte, paßte das TV-Ereignis in die Stimmung der Zeit.“*[104]
Reitz`s erste Fernsehreihe ist in Kritikerkreisen mittlerweile zu einem „Ideal-Bild“ anspruchsvoller Fernsehunterhaltung hochstilisiert worden. Bei all dieser Romantisierung des „Heimat“-Begriffes der Fernsehreihe von Edgar Reitz

---

[102] von Festenberg, Nikolaus: Schabbach im Sorbenland. in: Der Spiegel Nr. 47 vom 16.11.1998. S.244.
[103] ebd. S.244.
[104] ebd. S.244.

stellt sich jedoch die Frage nach dem Realitätsanspruch und der Bedeutung der Reihe für die Geschichtsverarbeitung im deutschen Nachkriegs-Fernseh-Film.

In *Heimat* sind zwei, auf den ersten Blick gegenläufige, Prinzipien des deutschen Filmschaffens miteinander verwoben:

a) Romantizismus und Verklärung der deutschen Vergangenheit in epischen Filmbildern sowie
b) Realismus und der Versuch, aus der Alltagsrealität eines Dorfes die Beweggründe und Ursachen für den Nationalsozialismus nachzeichnen zu wollen

Beide Darstellungsansätze bedürfen dabei aber der filmischen Inszenierung. Insbesondere um „Realismus“ in der fiktionalen Welt des Films zeigen zu können, bedeutet dies, daß vor der Kamera eine künstliche Welt geschaffen werden muß, die der, mit Imaginationskräften behaftete Zuschauer, als „real“ empfinden muß. *„Das bekannte Phänomen, das sich im Kino einstellt, besteht in der verbreiteten Annahme, der Film sei realistischer als jede andere Erzählform. Tatsächlich greift aber der materielle Charakter der Bilder stärker in die Imaginationsleistung des Zuschauers ein, der noch enger in die Gegenwart des Erzählens hineingezogen wird als dies in sprachlichen Erzählformen geschieht. Das Resultat dieses Prozesses ist eine psychologische Beeinflussung des Zuschauers, der dort zu Unrecht eine stärkere Affinität zur Realität vermutet, wo das Sujet und die Psychologie der Erzählung sich eng an der aktuellen Realität orientieren. Gerade darüber geht oft das Bewußtsein für die extreme Künstlichkeit von Filmen verloren [...] bestimmte rhetorische oder filmische Codes verfügen über konnotative Felder, die im Gegensatz zu anderen über einen stärkeren Wirklichkeitscharakter verfügen und den Eindruck einer realistischen Erzählweise verstärken; nur ist das Phantastische nicht ´fiktiver´ als das Realistische.“*[105]

Bezogen auf *Heimat* stellt sich nun die Frage, wie die rhetorischen oder filmischen Codes - die filmischen Bilder - gestaltet sind, die beim Zuschauer den Eindruck des „Realistischen“ verursachen. Gerade im oben aufgeführten scheinbaren Gegensatz zwischen dem Romantizismus der Filmbilder und ihrer gleichzeitigen „realistischen“ Wirkung ist eine der Hauptursache zu finden.

Verstärkt wird dieser Effekt durch die epische Struktur des Films, die „Lange Form“ (siehe Kapitel 9.2.3.2), die es dem Zuschauer im Verlauf der Reihe ermöglicht, Erinnerungen an die filmische Fiktion aufzubauen und darüber dann das Vergangene innerhalb der Filmhandlung als „realistisch“ zu empfinden. Wenn beispielsweise in der letzten Folge der *Heimat*, die im Jahr 1982 spielt, ein modernes Sportflugzeug über dem fiktiven Hunsrückort Schabbach kreist, erinnert sich der Zuschauer sogleich daran, wie einst im Jahr 1924 ein amerikanischer Flieger über dem Dorf kreiste und auf einer Wiese landete oder wie der Simon-Sohn Ernst zur Hochzeit seines Bruders im Kriegswinter 1943 einen Blumenstrauß aus einem deutschen Jagdflieger über dem Dorf abgeworfen

[105] Thal, Ortwin: Realismus und Fiktion: literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin. 1. Aufl. Dortmund: Verlag Peter Nowotny 1985. S.107f.

hatte. Diese Episoden sind ebenso fiktiv wie das gesamte Hunsrückdorf Schabbach und doch identifiziert sich der Zuschauer durch die eigene Erinnerungsleistung innerhalb der filmischen Fiktion so stark mit dem Geschehen, daß er es als äußerst „realistisch“ empfindet.
Die realistische Wirkung von *Heimat* wird demnach durch die Form der „filmischen Geschichts-Chronik“ (siehe Kapitel 2 / Seite 8f.) noch gefördert.

9.1. Die Idee

Die Ideenfindung zu *Heimat* fand parallel zu einem konsequenten Einschnitt in Edgar Reitz` Leben statt. Nachdem er im Jahr 1978 mit seinem Spielfilm *Der Schneider von Ulm* ein finanzielles Desaster erlebt hatte, hoch verschuldet war, auch innerhalb der Filmbranche enormes Ansehen eingebüßt hatte und nicht mehr damit rechnete, je wieder einen Film drehen zu können, zog er sich im Winter 1978/79 auf die Insel Sylt zurück, um dort einen literarisch romanhaften Text für den „Verlag der Autoren“ zu verfassen, in dem er ein Resümee über sein bisheriges Leben ziehen wollte. Während dieser Suche nach der eigenen Geschichte besann sich Reitz auf seine Hunsrücker Heimat und die Gründe für seinen Entschluß, Filmemacher zu werden.
Zeitgleich strahlte das deutsche Fernsehen die amerikanische Fernsehserie *Holocaust* aus, die eine emotionale Welle der Empörung innerhalb der Bundesrepublik auslöste.[106]
Angespornt vom Ärger über die Tatsache, daß „die Amerikaner den Deutschen ihre Geschichte raubten“, entwickelte Reitz einen Roman, der auf authentischen Erlebnissen basieren sollte. Er erinnerte sich an eine Filmidee, die er bereits zehn Jahre zuvor in Ulm entwickelt hatte und die von einem Mann erzählt, der seine Heimat verläßt.
Doch aus dem Roman entwickelte sich mehr und mehr, noch gegen die Absicht seines Verfassers, ein Filmexposé mit dem Titel *Made in Germany*, das der WDR-Redakteur von Mengershausen und der Chef der „Neuen Constantin-Film“ Eichinger für verfilmbar hielten. Joachim von

---

[106] Die Fernsehserie *Holocaust* war eine hollywoodtypische Serienproduktion, die mit den dramaturgischen Mitteln des amerikanischen Films (stereotype Protagonisten / auf Spannung ausgerichtete, aufgesetzte Dramaturgie / günstige Produktionsweise im Filmstudio) versuchte, das komplexe Thema der Judenvernichtung „aufzuarbeiten“. Die Serie nutzte den Schrecken des Holocaust, um bei den Zuschauern die Emotionen auszulösen, die notwendig sind, um ihn dauerhaft an eine Fortsetzungsserie zu binden. Trotz der erfreulichen Tatsache, daß in Deutschland plötzlich wieder über die verdrängte Geschichte diskutiert wurde, muß man den Produzenten von *Holocaust* vorwerfen, daß sie das Schicksal der deportierten und ermordeten Juden schamlos mißbrauchten, um daraus finanziellen Profit zu schlagen.
Nach der Ausstrahlung von *Holocaust* in den dritten Programmen der ARD kam es in Deutschland zu heftigen Diskussionen innerhalb der Presse, und das Fernsehen strahlte Sondersendungen aus, in denen die Zuschauer per Telefon mitdiskutieren konnten. Mit Holocaust hatten die Amerikaner eine verdrängte deutsche Wunde aufgebrochen. Erst jetzt, fast 35 Jahre nach der systematischen Judenvernichtung, begannen auch die großen Teile der bundesdeutschen Bevölkerung das Unfaßbare zu diskutieren und zu hinterfragen. So gesehen war *Holocaust*, trotz kommerzieller Interessen, das herausragende Fernsehereignis der auslaufenden 70er Jahre.

Mengershausen riet Reitz, gemeinsam mit dem Autoren Steinbach erst einmal ein Drehbuch zu entwickeln, für das er jedoch keinen Auftrag geben konnte.
Und so zogen sich Reitz und Steinbach im Juni 1979 auf eigene Initiative und ohne Bezahlung in das Hunsrückdorf Woppenroth zurück, um ein Drehbuch zu schreiben. Ein Jahr lang, bis zum Juli 1980, recherchierten sie vor Ort, befragten Bauern nach Geschichten und Anekdoten und stellten aus den so gewonnenen Eindrücken und auch aus eigenen autobiographischen Erinnerungen an die Vergangenheit das Drehbuch zusammen. Dramaturgisch verfolgte man ein neues Konzept. Reitz und Steinbach verzichteten bewußt auf eine standardisierte „Höhepunkts-Dramaturgie“, sondern versuchten, die von Reitz seit Jahren verfolgte Utopie eines „500-Minuten-Filmromans“ umzusetzen. Ziel dieses Konzeptes sollte es sein, nicht, wie sonst üblich, Zeit zu raffen, sondern im Gegenteil, Zeit zu gewinnen. Dabei sollten Witz und Komik der mündlich überlieferten Geschichten der „einfachen Leute“ erhalten bleiben. Reitz und Steinbach setzten die von ihnen gesammelte Hunsrücker „Oral-History“ in einen filmischen Entwurf von neuartiger Form um.
Joachim von Mengershausen beschreibt das Zustandekommen der Idee zu *Heimat* folgendermaßen: „[Reitz] *...hat da an einem bestimmten Punkt seiner Biographie, die auch mit dem enormen Erfolg von ´Holocaust´, dieser amerikanischen Serie, zusammenhing - hat er gesagt, wir müssen unsere deutsche Geschichte selbst in die Hand nehmen. Es gab einen Aufruf des damaligen Chefs dieser Abteilung* [der Fernsehspielabteilung des WDR] *an alle Schriftsteller und Regisseure, doch die deutsche, die schreckliche deutsche Geschichte der Nazi-Zeit nicht den Amis zu überlassen - nachdem man mit großem Erfolg ´Holocaust´ hier ausgestrahlt hatte. Und das hatte eigentlich nur eine publizistische Wirkung. Der einzige, der darauf praktisch reagierte, war Reitz, der mit seinem letzten Kino-Film wirklich am Boden war, mit ... ´Der Schneider von Ulm´ [...] Edgar hat diese Idee aufgegriffen und entwickelte das Konzept einer großen Familienchronik, aus der dann ´Heimat´ wurde. Es hieß damals noch ursprünglich ´Made in Germany´ - was genau das widerspiegelt, was damals in uns allen vorgegangen ist - nämlich nicht mehr ´Made in USA´ sondern ´Made in Germany´ - es sollte ein programmatischer Titel werden, der dann aber ganz am Ende der Produktion und auch unter dem Einfluß vom Constantin-Chef Eichinger, der sich sehr verdient gemacht hat um die Erstaufführung des Films bei den Münchener Filmfestspielen - unter dessen Einfluß hieß der Film oder die Serie am Ende dann ´Heimat´.*[107]

Mit folgendem Entwurf versuchte Reitz die Verantwortlichen des Senders von seinem *Heimat*-Projekt zu überzeugen: *„Die folgenden Geschichten haben jeweils Spielfilmlänge. Sie beschreiben Momentaufnahmen, keine Familienchronik. Die Chronik ergibt sich sozusagen in der Vorstellung. Sie ist die gedankliche Voraussetzung für das Zustandekommen der einzelnen Geschichten. Jede der Geschichten kann so gebaut werden, daß sie autonom ist und der vorausgehenden und nachfolgenden Geschichten nicht bedarf, um verständlich zu*

[107] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

sein: dennoch in der chronologischen Abfolge eine Art ´deutsches 1900´. Die Hauptfigur Maria Simon ist exakt an der Jahrhundertwende geboren und immer so alt wie die Jahreszahl. Alle Geschichten spielen im gleichen Hunsrückdorf oder beziehen sich darauf. Die weltgeschichtlichen oder überregionalen Ereignisse spiegeln sich gelegentlich darin, sind aber nicht das Thema. Es geht nicht darum, ´dieses Jahrhundert am Beispiel eines Dorfes´ zu schildern, sondern umgekehrt, die zum Teil rätselhaften, zum Teil derb-komischen, zum Teil auch völlig unseriösen Geschehnisse so absolut zu setzen, daß man deswegen unwillkürlich nach der übrigen Welt fragt. Es wird manche Widersprüche zum Geschichtsbild geben, vieles ist aber in einer solchen Harmonie mit der Welt, daß man sich fragen muß, warum das von den Lebenden niemand bemerkt. Weltgeschichte aus der Frosch-Perspektive, exakte Erinnerungsarbeit absichtlich planlos herstellen, das sind die Voraussetzungen für dieses Familienepos. Man darf diese Geschichten nicht verwechseln mit Familienserien. Die Familie wird hier nicht als Vorwand benutzt, sondern sie ist eine Realität. Gerade deswegen handeln so viele Geschichten auch davon, daß man aus den Familien ausbricht, daß man sie zerstören möchte, daß man weggeht. Dem entspricht dann das sehnsuchtsvolle Motiv der Rückkehr. Eine andere erzählerische Hauptfigur ist der heute neunundsiebzigjährige Paul Simon, über den im Sommer 1979 seine Enkelin Marlies ... sagt. ´Der hat das ewige Leben.´ [...] Atmosphärisch geht es darum, das Leben in einem kleinen deutschen Dorf zu schildern, das in der Mentalität und den Lebensgewohnheiten noch archaische Züge trägt. [...] Das private Glück wird in einem sehr deutschen Sinne verstanden, es heißt: eine Heimat und ein Zuhause haben.“[108]

9.1.1. Drehbücher

In dem Moment jedoch, in dem Reitz sein privat verfertigtes Drehbuch beim Sender einreichen wollte, erhielt er den offiziellen Auftrag des WDR, ein Drehbuch aus seinem Exposé zu verfertigen. Und so mußte man mit fiktiven Ablieferungsdaten und Ratenzahlungen das, schon komplett fertige Drehbuch dem Sender „verkaufen“.
Und selbst die Finanzierung des Gesamtprojektes kam auf ähnlich abenteuerliche Weise zustande. Insgesamt wurden drei Verträge abgeschlossen, *Heimat* drohte dreimal fast zu scheitern und nach Aussage von Reitz wollte der Sender den Film wirklich erst haben, als er fertig war.
Auch Joachim von Mengershausen bestätigt, welch schwierigen Start das *Heimat*-Projekt in seinem Sender bzw. innerhalb der ARD zu bewältigen hatte: *„Man muß allerdings auch sagen, daß im Fernsehen niemand auf ihn* [Edgar Reitz] *gewartet hat. Es war nicht leicht, diese Serie durchzukriegen, zu realisieren, das Geld zusammenzubringen und dann die Sendetermine zu bekommen. Niemand hat daran geglaubt, wir haben auch sehr wenig Geld gehabt.*

[108] Heimat. Ein Entwurf. in: Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.9ff. (zuerst in: Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas. Hrsg. v. Horst Bienek. München 1985).

Dann sind Edgar und ich durch die Lande gezogen und haben versucht, überall noch Geld zu organisieren. Wir haben nur beim kleinen Sender SFB in Berlin nach vielen Versuchen dann endlich Glück gehabt. Die haben uns geholfen. Es war wirklich kein Zuckerschlecken, ich kann Ihnen das aus meinen Erfahrungen sagen. Um so überwältigender war dann natürlich auch der Erfolg, den wir dann hatten und so verblüffender auch. Wir waren so verblüfft, daß wir noch nicht einmal Triumphgefühle hatten oder Siegergefühle oder so was! ... Wir hatten natürlich diese ganze Kritik, die wir schon im Vorfeld zu hören bekommen hatten, schon sehr intus. Man vergißt das ja nicht, wenn man dann so armselig dasteht und denkt, meine Güte, wie soll denn das werden - wenn die einen Leute einem dann sagen, hör mal zu, du mit deinem Bauernfilm, was soll denn das - Hunsrück kennt doch niemand, keine Stars und keine berühmten Leute. - Der einzige, den man ein bißchen kennt, ist der Reitz und was hat der denn schon gemacht? - In den sechziger Jahren war das mal `ne Figur, aber in den siebziger Jahren hat der doch nur Scheiße gemacht - so ungefähr war das. Also alle waren sich da auch mehr oder weniger einig: die Kritik war`s, die Filmkollegen - also wenn man da ehrlich ist muß man schon sagen, der Stand, den wir da hatten, ganz besonders Edgar, aber ich auch, war hart. - Und ein Anfänger als Co-Autor und so weiter... - Es ist nicht einfach gewesen. Insofern war das ein Glücksfall für den Reitz, daß das in diesem Moment ging - das der Boden ihm bereitet war, also sowohl thematisch als auch formal.[109]

Bei der Produktionsvorbereitung zur *Zweiten Heimat* hatte es Reitz nach dem internationalen Erfolg von *Heimat* verhältnismäßig einfach, eine Finanzierung mit internationalen Co-Produzenten aufzubauen. In den Verträgen zu *Heimat* hatte man sich bereits darauf geeinigt, einen Finanzpool einzurichten, in den mögliche, aber zu jener Zeit sehr unwahrscheinliche, Überschüsse einfließen sollten. Doch nach dem überraschenden Verkauf der Reihe in über dreißig Länder waren aus den Lizenzgebühren der einzelnen Fernsehstationen solche Gewinne zurückgeflossen, daß man bedenkenlos eine „Fortsetzung“ von *Heimat* in Angriff nehmen konnte.
Doch Reitz wich schnell von der chronologischen Fortsetzungsidee ab und entwickelte neue, andersartige Weiterführungskonzepte.

Die erste inhaltliche Idee zu dem neuen Filmprojekt hatte Reitz nach eigener Erinnerung bereits im September 1985. Unter dem anfänglichen Titel *Männer und Frauen* wollte er einen Zyklus von Liebesgeschichten verfilmen. Zur Drehbuchentwicklung zog sich Reitz mit seinem Co-Autoren Robert Busch in eine Blockhütte am Ammersee zurück, wo das Projekt und seine Figuren nach und nach Gestalt annahmen. Einen Monat später, im Oktober 1985, wurde dann der Titel *Die Zweite Heimat* geboren und man griff die Idee auf, die Geschichte des fortgegangenen Hunsrückers Hermann Simon weiterzuerzählen.

[109] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

Reitz selbst erinnert sich, daß die Erzählzeit der politisierenden 60`er Jahre sich eher durch Zufall bzw. durch den logischen Anschluß an Hermanns Fortgang in *Heimat* ergab. Er wollte das Leben junger Menschen und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen zum Thema machen.[110]

Unter dem Titel *Die Welt der Städte* verfertigte Edgar Reitz dann 1986 ein Treatment für *Die Zweite Heimat*: *„Während ´Heimat´ ein deutsches Dorf und traditionelles Familienleben zum Gegenstand hat, beschäftigt sich ´Die Zweite Heimat´ mit den Menschen, die ihr Lebensglück in Großstädten suchen, die sich aus den ursprünglichen Familienbindungen hinausbewegen und ihre persönliche Heimat neu bestimmen wollen. Was sie suchen und auf eigentümliche Weise auch finden, sind ´Wahlverwandtschaften´. Das Verlangen nach neuen Freiheiten bestimmt ihr Leben. Sie wollen ihre Berufe, ihre Freundeskreise, ihren Aufenthalt, ihre Partnerschaften, ihre Tagesläufe und ihren geistigen Horizont freier bestimmen, als das ihre Eltern noch gewollt haben. Sie rebellieren gegen die Traditionen ihrer Herkunftsfamilien. Sie empfinden ihr Leben als eine Suche nach Sinn. [...]Die Hauptfigur in ´Die Zweite Heimat´ ist Maria Simons Sohn Hermann. [...] Unsere Erzählung beginnt, wenn der 19-jährige Hermann in die Großstadt kommt, um Musik zu studieren: im Herbst 1959. [...] Hermann gerät in ein Karussell der Leidenschaften und Freundschaften derer, die die neue Musik, das neue bauen, die neue Formgebung, den neuen Film schaffen wollen. Alles wird neu gedacht, und das Alte ist vom Makel der Nazizeit gezeichnet. So beginnen die sechziger Jahre.*

Sie sind nicht nur Hermanns Lehrjahre. Mit ihm und um ihn herum finden sich die anderen Ausbrecher: Studenten, Emigranten, Künstler, Hauserben, Filmleute oder Musiker, die bei der Zeit in die Schule gehen. Auch das ist neu: Man darf wieder ja sagen zum Zeitgeist, denn er sucht den Fortschritt in der Vernunft. [...] ´Die Zweite Heimat´ erzählt den Roman einer Clique. Sie ersetzt die Familie, ist aber wie diese nicht beliebig erweiterbar. Cliquen (oder sagen wir Freundeskreise) entstehen immer wieder in typischen Lebenssituationen: [...] Für den Film bringt die Wahl, die Geschichte im Musiker-Milieu spielen zu lassen, unzählige Vorteile: Es gibt viel Musik, Szenen, die uns erzählen, wie die Musik sich in den sechziger und siebziger Jahren wandelt, welche Kämpfe sie auszutragen hat, wie ein junger Künstler seine Einsamkeit und sein Verhältnis zum Publikum und zum Musikmarkt bewältigt. Es gibt die Teilnahme an der Revolte auch einmal ganz anders: nicht als permanente Diskussion, sondern als musikalischer Ausdruck. So wird vieles erlebbar, ganz anders verständlich als nur theoretisch, denn die theoretischen Äußerungen verbergen oft mehr, als sie erzählen. [...] Hermann interessiert sich von vornherein für Film und die neuen Möglichkeiten der Elektronik. Seine Freunde Reinhard, Stefan und Rob sind Filmemacher der frühen Jahre, gehören der Generation der ´Oberhausener´ an, so daß wir mit ihnen auch die Geschichte des Neuen Deutschen Films erfahren: nicht historisch, sondern als Stimmungsbericht und

---

[110] Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Robert Busch. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH, München; WDR, Köln 1988.

als Fiktion über die Fiktion. Hermann komponiert Filmmusiken, aber die Freunde lernen von ihm, von der Musik, wie man Filme machen kann.[111]

Aus diesem Entwurf entwickelten sich schrittweise die Drehbücher der *Zweiten Heimat*. Wesentlich daran ist, daß Reitz sie nicht mit einem hauptberuflichen Drehbuchautoren, wie Peter Steinbach bei der ersten *Heimat*, entwickelte, sondern diesmal Wert darauf legte, das Buch selbst, nicht als „Drehbuchautor“ sondern als „Regisseur“ geschrieben zu haben. Es ging darum, in wesentlich stärkerem Maße die filmspezifischen Anforderungen zu berücksichtigen.[112]

9.1.2. Dreharbeiten zu *Heimat* und der *Zweiten Heimat*

Der Schritt vom Drehbuch zum eigentlichen Film bedeutet, daß sich ein Regisseur von der allgemeinen sprachlichen Beschreibung trennen und das Sujet in eine konkrete Form bringen muß, die niemals mit der sprachlichen Idee identisch sein kann. Das Sprachliche muß vom Regisseur bei den Dreharbeiten in eine optische Bildsprache umgesetzt werden. Die Trennung vom Drehbuch ist unweigerlich notwendig, wenn am Ende ein künstlerisch eigenständiges Werk stehen soll. Die Differenz zwischen Geschriebenem und Gedrehtem beschreibt Reitz selbst folgendermaßen: *„...Das ist ein merkwürdiger Unterschied zwischen Schreiben und Drehen. Also beim Schreiben meint man ja, man hätte es ganz genau vor sich. [...] ...wenn man einen Schauspieler sieht, der hat dann plötzlich ein wirkliches Gesicht, während die geschriebenen Figuren, die haben so mehrdeutige Gesichter. [...] Ich glaube, die menschliche Phantasie ist eigentlich immer vage. Die läßt sich immer mit Ungenauigkeiten ein, ist mehr auf die Gefühle aus als auf die optische Genauigkeit. Während im Film, haben wir es ja immer ganz genau vor Augen. [...] Jeder Drehtag ist für mich der Abschied vom Drehbuch und das Akzeptieren einer ganz konkreten neuen Situation. Und ich muß innerlich sagen ´Drehbuch vergessen´ und dieses annehmen und aus dem, was ich hier habe, das Bestmögliche machen. ... Es ist eine wirkliche Trennung."*[113]

Vor Beginn der Dreharbeiten stand aber erst einmal die Schauspielersuche. Als Hauptdarsteller für die *Heimat* engagierte Reitz unbekannte Theaterschauspieler, er wollte bewußt jegliche „Starbesetzung“ vermeiden. Der schwierigste Entschluß bestand für Reitz in der Besetzung der Maria Simon, da die Schauspielerin Marita Breuer, die später die Rolle verkörpern sollte, mit dem

---

[111]Die Zweite Heimat. Ein Entwurf. in: Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.136ff. (Auszüge aus dem Treatment zur „Zweiten Heimat“. März 1986).

[112] Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Robert Busch. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH, München; WDR, Köln 1988.

[113] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettllich, München; WDR, Köln 1991.

Bild, das er sich bei der Planung von Maria gemacht hatte, nicht identisch war. Ihre Besetzung war eine faktische Loslösung vom Drehbuch, die aber zur erfolgreichen Umsetzung unvermeidbar und notwendig war.

Die Dreharbeiten von *Heimat* umfaßten insgesamt einen Zeitraum von 1½ Jahren, sie dauerten vom 30. April 1981 bis zum 31. Oktober 1982. Darsteller und Team wohnten während der Drehzeit im Hunsrück, sie waren in Pensionen und Gasthäusern einquartiert und konnten sich über die räumliche Distanz zu ihren gewöhnlichen Wohnorten vollkommen mit ihren Rollen identifizieren. Die „Filmleute“ wurden für die Produktionszeit mehr oder weniger in das Dorfleben integriert. Beispielsweise waren die meisten Darsteller bei den Hunsrückern gar nicht unter ihrem eigentlichen Namen, sondern nur unter ihrem Rollennamen bekannt. Hinzu kam die große Zahl der Hunsrücker Komparsen und Nebendarsteller, die sich mit den professionellen Schauspielern erst in der lockeren Atmosphäre des gemeinsamen Lebens zusammenfinden konnten. Die Drehorte lagen in mehreren Hunsrückdörfern, deren Äußeres für den Film stark verändert und wieder auf „alt“ hergerichtet werden mußte. Insofern war Reitz bei den Dreharbeiten von *Heimat* auf die Unterstützung der Bevölkerung angewiesen. Man mußte Häuser für Produktion, Büro- oder Schneideräume anmieten. Insgesamt erforderte die *Heimat*-Produktion 282 Drehtage, man arbeitete jeweils 10 Tage am Stück und legte danach vier Ruhetage ein. Der Rohschnitt erfolgte ebenfalls schon vor Ort. Reitz nahm sich in dieser lockeren Atmosphäre der Dreharbeiten die Freiheit, nicht immer streng nach Drehplan zu arbeiten, sondern auch spontan Änderungen einfließen zu lassen oder noch nicht so gelungene Szenen einfach nochmals zu drehen.
Wegen des knapp bemessenen Budgets von *Heimat* konnten deshalb allerdings nicht alle geschriebenen Szenen umgesetzt werden. Der Film erreichte am Ende nicht die geplante Länge von 20 Stunden, sondern nur gut 16 Stunden. Zwei Episoden, die *Schwarzmarktkomödie* und die Vertiefung der 70er Jahre mußten entfallen.
Diese Änderungen kamen allerdings der Qualität der anderen Episoden zugute.

Die Prozesse von Drehbuchentwicklung und Produktionsvorbereitung greifen bei Reitz stark ineinander. Nachdem die ersten Drehbuchentwürfe der *Zweiten Heimat* verfertigt waren, macht er sich auf die Schauspielersuche, wobei die branchenüblichen Wege eingehalten wurden, daß Rollen entweder durch persönliche Kontakte oder aber über Kataloge von Schauspieler-Agenturen besetzt wurden. Wie man in der Fernsehdokumentation von Robert Busch *Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat“* beobachten kann, legte der Regisseur auch schon in dieser frühen Phase besonderen Wert auf den persönlichen Kontakt zu seinem angehenden Ensemble. So hat er beispielsweise die Probeaufnahmen für *Die Zweite Heimat* in persönlicher Atmosphäre im Garten seines Privathauses machen lassen und eben nicht auf einer kalten, abweisenden Theaterbühne! Nachdem die Entscheidung für das Hauptensemble gefallen war, wurde dieses

zu einem „Workshop“ in ebenfalls privater Atmosphäre geladen und konnte hier das Zusammenspiel ihrer Rollen erproben.
Mit dieser Methode erleichtert Reitz es seinen Darstellern, sich allmählich ihren Rollen anzunähern. Nach diesem „Workshop“ ging Reitz dann noch einmal in eine fast sechswöchige Drehbuchüberarbeitungsphase, in der Ideen und Vorschläge der jeweiligen Darsteller zu ihren Rollen noch miteingearbeitet werden konnten.
Auch die musikalische Vorbereitung auf die Rollen der Musiker begann frühzeitig, indem die Protagonisten ihre Stücke, die sie bei den Dreharbeiten live einspielen mußten, mit dem Komponisten Nicos Mamangakis proben und verfeinern konnten.

Der Hunsrücker Dialekt mußte einem Schauspieler wie Henry Arnold erst mittels einer Sprachlehrerin beigebracht werden, so daß er sich in seiner späteren Rolle wie selbstverständlich zurechtfinden konnte. Arnold verbrachte zu dem Zweck sogar eine geraume Zeit in dem einstigen *Heimat*-Drehort Woppenroth.
Die Drehortrecherche und Drehortbesichtigung erfolgte ebenfalls vorab. Die aufwendigen Drehpläne, auf denen die exakten Drehtage der einzelnen Darsteller lange Zeit im Voraus festgelegt werden mußten, erforderten bei der *Zweiten Heimat* einen weitaus höheren organisatorischen Aufwand als bei gewöhnlichen Spielfilmproduktionen oder auch bei Reitz` erster *Heimat*, wo der Großteil der Darsteller jederzeit verfügbar war, da alle gemeinsam, isoliert, im Hunsrück lebten. *Die Zweite Heimat* dagegen wurde inmitten des Münchener Großstadtrummels gedreht und die anderen terminlichen Verpflichtungen der Darsteller mußten miteingeplant werden. Auch mußten keine Produktionsräume in Pensionen oder Gasthäusern angemietet werden - Reitz` eigene Produktionsfirma befand sich ja vor Ort.
Per Zeitungsinserat wurden Komparsen gesucht, die sich in Reitzs Produktionsbüro persönlich vorstellen konnten. Man erstellte große Komparsenkarteien, aus denen man bei Bedarf die erforderlichen Statisten auswählen konnte. Allein für die erste Szene der *Zweiten Heimat* - das Abitur Abschlußkonzert Hermann Simons wurden über 150 Komparsen gleichzeitig benötigt.
Insgesamt umfaßten die Dreharbeiten der *Zweite Heimat* fast vier Jahre: 557 Drehtagen zwischen dem 18. Januar 1988 und dem 7. November 1991. Die Drehorte waren nicht auf ein regional begrenztes Gebiet wie den Hunsrück verteilt, sondern das Team hatte neben München auch in Berlin, Wasserburg, Neuburg, Dülmen, Rosenheim, Augsburg, Heidelberg, Köln, Paris, Straßburg, Venedig, Amsterdam und im Hunsrück zu drehen. Nach dem fünften Teil konnte eine große Pause eingelegt werden, in der sich das Team erholen und Reitz einen gewissen Abstand zu seinem bisherigen Aufnahmematerial gewinnen konnte.

9.2. Filmanalyse *Heimat* / *Die Zweite Heimat*

9.2.1. Inhalt:

Die erste *Heimat*-Reihe ist in 11 Folgen untergliedert, in denen das Dorfleben der Bevölkerung des fiktiven Hunsrück Dörfchens Schabbach über einen Zeitraum von 63 Jahren beobachtet wird. Zentrale Figur der Reihe ist die, zu Beginn 19-jährige, Maria Simon, deren beschwerlicher Lebensweg den Rahmen der Filmreihe bildet. Die Reihe endet in ihrem Todesjahr 1982. Das Dorf Schabbach durchlebt im Lauf dieser Jahre sämtliche entscheidende Stationen von einer bäuerlich, vorindustriellen Lebensform bis hin zu einem gegenwärtigen „modernen“ Dorf, das im Widerspruch zwischen Einflüssen der Moderne und traditionellen Rudimenten gefangen ist. Neben den teils persiflageartigen Dorfbegebenheiten ist das Fortgehen einzelner Personen aus ihrer Heimat ein zentrales Motiv der Reihe. Der Umbruch des Hunsrückdorfes erfolgt zur selben Zeit, in der auch die Nationalsozialisten mit den neuesten Medien oder Verkehrsentwicklungen bis in die Provinz vordringen.

Die Zweite Heimat hingegen zeigt ein vollkommen konträres Lebensmodell. Zentrale Figur dieser 13-teiliegen Reihe ist Hermann, der uneheliche Sohn Maria Simons, dessen Kindheit und Jugend bereits in *Heimat* zu sehen war, und der in der ersten Reihe, von der dörflichen Lebensgemeinschaft gedemütigt, nach München fortgeht, um Komposition zu studieren.
Ein bestimmter Zeitabschnitt, von 1955 bis 1972, taucht parallel in beiden Reihen auf. Allerdings wird dieser Zeitabschnitt aus zwei konträren Perspektiven und in unterschiedlicher Ausführlichkeit erzählt. So gesehen ist die Bezeichnung *„Zweite Heimat“* keine Fortsetzung der ersten Reihe, sondern vielmehr ihr ausgegrenztes Gegenstück. Hermann taucht zwar in der ersten *Heimat*-Reihe am Ende, bei der Beerdigung der Mutter, wieder auf, bleibt hier aber für den Zuschauer, wie auch für die voreingenommene Dorfbevölkerung ein ungelöstes Rätsel.
In der *Zweiten Heimat* nun erhält der Zuschauer Einblick in die Lebenswelt Hermanns. So gesehen ist *Die Zweite Heimat* keine Fortsetzung sondern vielmehr eine logische Ergänzung der ersten, provinziell begrenzten Reihe. Sie erzählt die Identitätssuche des aus der Heimat verstoßenen Hermann. Aus der Enge des Dorfes geflüchtet, bestreitet er eine „Odyssee“ durch die Welt der Großstädte, der Musik, der Studentenproteste und der Avantgardekunst.
Die Struktur der Einzelepisoden der *Zweiten Heimat* unterscheidet sich zusätzlich dadurch, daß jeweils eine einzelne Person in den Mittelpunkt gestellt wird. Eine ähnliche Strukturierung findet sich beispielsweise in der Sartre-Verfilmung *Out one - noli me tangere* von Jacques Rivette aus dem Jahr 1970, in der der Zuschauer in jeder Einzelepisode des 12 ½-stündigen Films von einer Person zur anderen „wandert“. *Die Zweite Heimat* orientiert sich an dieser ungewöhnlichen Erzählperspektive Rivettes. Hier wird den einzelnen Freunden oder Bekanntschaften Hermanns auch jeweils eine Episode gewidmet, in der die jeweilige Person detailliert charakterisiert wird. Im Gegensatz zu

Rivette bildet Hermann bei Reitz sozusagen den roten Faden, der sich bis zum Ende durch die Reihe[114] zieht.

Ein Schauspieler im Film kann nicht, wie im Theater, einen Text in abstrahierter, von seiner Umgebung losgelöster Form „rezitieren“ oder eine Rolle in einer abstrahierenden Bühnenkulisse spielen. Der Filmschauspieler muß vielmehr eine Person in ihrem „realen“ Lebensumfeld darstellen, muß sich ganz und gar in die jeweilige Zeit und an den jeweiligen Handlungsort versetzen können. Er muß es schaffen, die darzustellende Person „zu *sein*“. Eine Hauptaufgabe der Regie bei der Inszenierung eines Spielfilms ist es, mit äußerster Präzision Drehorte und Schauplätze auswählen, die Szenerie auszustatten sowie Kleidung und Maske derart wirklichkeitsgetreu zu gestalten, daß den Darstellern die Voraussetzungen bereitet sind, ganz und gar mit ihrer neuen Identität verschmelzen zu können. Nur im Zusammenspiel all dieser Faktoren kann der „Film-Charakter“ entstehen.
Bei der Filmanalyse muß nun auch dieses Zusammenspiel zwischen den Charakteren und dem Umfeld, in dem sie agieren, berücksichtigt werden. Deshalb sind in der folgenden Filmanalyse die Bereiche „Drehorte und Schauplätze“ / „Ausstattung und Kostüme“ sowie „Charaktere“ in einem Kapitel zusammengefaßt.

---

[114] Für *Heimat* wie auch für *Die Zweite Heimat* verwende ich im Folgenden den Begriff der „Reihe“, da ich mich deutlich von der kommerziell ausgerichteten Bezeichnung „Serie“ abgrenzen möchte. Nach allgemeingültiger lexikarischer Definition versteht man unter einer „Reihe“ die zeitliche Folge zusammengehöriger Gegenstände, eine Linie bzw. ein geregeltes Hintereinander oder Nebeneinander. Den Begriff der „Reihe“ im fernsehspezifischen Sinne definiere ich als eine Abfolge eigenständiger Filme mit einer in sich geschlossenen Dramaturgie, die in bestimmten Abständen gesendet werden und formal gewisse Wiedererkennungsmerkmale aufweisen (dieselben Haupt-Protagonisten, einen einheitlichen Gesamttitel etc.)
Daneben gibt es noch den Begriff des „Fernseh-Mehrteilers“, bei dem ein überlanger Filmstoff in mehrere Teile untergliedert und an mehreren (in der Regel 2 bis 5) Sendeterminen gesendet wird. Unter einer Serie versteht man ebenfalls eine regelmäßige Folge. Sie weist im filmischen Zusammenhang immer dramaturgische Gesetzmäßigkeiten auf, die den Zuschauer durch das Erwecken von Neugierde am Ende einer Folge auf die nächste aufmerksam machen sollen (den sog. „Cliff-Hanger“). Dabei ist die gesamte dramaturgische Konzeption einem kommerzielles Ziel untergeordnet: Die Zuschauer-Quote von einer Folge zur nächsten „herüberzuretten“.
Zwar weisen die Fernsehversionen der *Heimat* auch Serienelemente auf (Zusammenfassung der bisherigen Folgen am Beginn; „Cliff-Hanger“ zwischen den Folgen *Die Liebe der Soldaten* und *Der Amerikaner*). Andererseits sollte man aber nicht vergessen, daß die Kino-Versionen der *Heimat* auch als überlange Spielfilme funktionieren. Das Prinzip der „filmischen Chronik“, dem Erzählen entlang einer vorgegebenen Zeitachse, zwingt nicht notwendigerweise zur Unterteilung in kürzere, möglicherweise auch thematisch geordnete Folgen.
Joachim von Mengershausen verwehrt sich zwar gegen die Begriffe „Reihe“ oder „Mehrteiler“, da die *Heimat* eine klassische Serienstruktur von 11 bzw. 13 Folgen aufweise und eine „Serie“ immer etwas Episches oder umgekehrt die „Epik“ immer auch etwas serielles beinhalte.
(Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).)
Im Zusammenhang einer „filmischen Geschichts-Chronik“ halte ich trotzdem die Definition der „Reihe“ im Sinne einer zeitliche Folge, einer Linie, eines geregelten Hintereinander für sinnvoller. Das chronologische Erzählen bildet die eigentliche Grundstruktur des Films, unabhängig davon, ob er für das Fernsehen in kurze Folgen aufgesplittet oder in einem Stück auf der Kinoleinwand vorgeführt wird.

9.2.2. Drehorte und Schauplätze

Mit dem Motiv des Fortgehens bzw. der Rückkehr in die Heimat beginnt schon die erste Folge von *Heimat*. Der aus dem 1. Weltkrieg zurückkehrende Paul Simon durchschreitet in der allerersten Szene die Hunsrücker Landschaft und nähert sich dem Dorf Schabbach, in dem er zu Hause ist. Durch die optische Umsetzung dieser „schrittweise Annäherung“ des ersten Protagonisten an das Dorf, führt Reitz auch den Zuschauer langsam in das, zu Beginn noch fremde, Hunsrückdorf Schabbach ein:
Drei gelbe Schrifttitel werden nacheinander in das Schwarzweißbild einer Wiese eingeblendet: „9. Mai 1919 - ein Freitag“, „Paul Simon kam aus dem Weltkrieg zurück. Sechs Tage war er aus Frankreich in den Hunsrück gelaufen.“ sowie „1 - Fernweh“. Daraufhin setzt sich die Kamera in einer dynamischen Fahrt von der Stelle auf der Wiese aus in Bewegung. Gleichzeitig taucht hinter der Hügelkuppe eine Person auf, die sich eiligen Schrittes parallel zur Kamera bewegt. In einem spitzen Winkel laufen sein Weg und der Weg der Kamera aufeinander zu. Allmählich kann man erkennen, daß es sich um einen jungen Mann in einem zerschlissenen Soldatenmantel handelt. Er hat einen Rucksack geschultert und trägt eine Baskenmütze auf dem Kopf. Schließlich kommt er der Kamera so nahe, daß diese in einer Art Halbtotalen nur noch seinen Kopf und Oberkörper erfaßt. Er bleibt stehen und dreht sich links herum. Die Kamera kommt ebenfalls zum Stillstand, schwenkt herum und blickt nun über die Schulter des jungen Mannes von einem Höhenzug herab auf ein entfernt gelegenes Dorf. Nach kurzem Innehalten setzt der Mann nun eiligen Schrittes seinen Weg Richtung Dorf fort.
Nach dieser Plansequenz erfolgt der Umschnitt in eine Frontalaufnahme des Mannes, der mittlerweile den Eingang des Dorfes erreicht hat. Er geht an der Kamera vorbei und wendet den Kopf nach oben. Im Umschnitt sieht der Zuschauer dann aus seiner subjektiven Perspektive, wie er im Gehen an der Dorfkirche hochblickt. Er wendet, immer noch subjektiv, den Kopf und blickt in die Runde. Auf der ungepflasterten Straße ist ein Leiterwagen abgestellt, ein Schwein suhlt sich im Schlamm, ein Bauer führt mehrere Ziegen an einem Strick durchs Dorf. Aus einem Fenster blickt ihm eine junge Frau nach. Sie fragt eine ältere Frau, die zu ihr hinters Fenster tritt: „Is`das net` der Simon`s Paul?“.
Währenddessen setzt Paul Simon seinen Weg durchs Dorf fort. Er grüßt wie selbstverständlich eine Bäuerin, die ihm entgegenkommt. Diese bleibt stehen und blickt ihm erstaunt hinterher. An einem anderen Haus wird eine, ebenfalls die Fenster putzende, junge Frau von einem Mann bei der Arbeit gestört. Paul kommt eine Gasse herunter und beschleunigt beim Anblick eines Fachwerkhauses seine Schritte. Er hastet um die Ecke und blickt durch ein Fenster in eine Schmiede. In der nächsten Einstellung zeigt die Kamera von innen durch das Fenster sein, an die Butzenscheiben gepreßtes, Gesicht. Nach dem nächsten Umschnitt eröffnet sich zum Erstaunen des Zuschauers die subjektive Perspektive Pauls in Farbe: er sieht, wie beim Bearbeiten eines glühenden Radkranzes die Funken vom Amboß aufstieben.

Mit diesem „Einzug“ Pauls in sein Heimatdorf führt Reitz auch den Zuschauer in sein fiktives Filmdorf Schabbach ein. Die Annäherung an das Dorf erfolgt langsam - Schritt für Schritt; so wie man sich in früheren Zeiten fortbewegte. Zuerst blicken der Zuschauer und Paul aus der Distanz, von einem Hügel herab auf das Dorf und gehen dann über die zum Dorf führende Straße hinein. Die Übernahme der subjektiven Perspektive des Protagonisten bewirkt beim Zuschauer die notwendige Identifikation, so erzeugt Reitz die Perspektive, die ihm für die Vermittlung seiner *Heimat* notwendig erscheint.

Die Reihe *Heimat* ist ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht. Allein aus der Tatsache heraus, daß der Film im bäuerlichen Milieu spielt, mußte schon zwangsläufig ein Großteil der Aufnahmen an realen Orten gemacht werden. Aber auch sämtliche Innenaufnahmen wurden vor Ort in entsprechend ausgestatteten Gebäuden der Region gemacht.

Die Originalschauplätze des Hunsrück sind für die Darstellung der Gegend, in der Reitz aufwuchs, unabdingbar. Erst durch die Heimkehr von Reitz in die Provinz des Hunsrück, der zu Zeiten der Dreharbeiten, 1983, wie auch heute noch eine Region ist, an der die Zeit ohne großartige Veränderungen vorbeigegangen zu sein scheint, konnte eine authentische Atmosphäre aufgebaut worden, die sich in keinem Filmstudio „künstlich“ erschaffen läßt.

Schon der Vorspann von *Heimat* vermittelt die Erd- und Naturverbundenheit der Hunsrücker Landschaft. Aus einem, auf freiem Feld in weiter Hunsrücklandschaft stehendem, Findling mit dem Schriftzug „Made in Germany“ tritt der fette Schriftzug „Heimat“ hervor. Über die Szenerie rasen im Zeitraffer zerklüftete Wolkenfetzen. Der Effekt der rauhen Landschaft wird noch durch Sturmgeräusche unterstützt, in denen die Titelmusik mit einem kräftigen Auftakt einsetzt.

Dadurch, daß die Dreharbeiten sich über einen Zeitraum von fast eineinhalb Jahren erstreckten, war es in *Heimat* möglich, die Hunsrücker Landschaft im Wechsel der Jahreszeiten zu zeigen. Insbesondere in der ersten Folge sind zwischen den einzelnen Szenen immer wieder Aufnahmen eingeschnitten, die dem Zuschauer die Hunsrücklandschaft vorstellen. Man sieht eine Wiese mit bunt blühenden Kirschbäumen, Totalen der hügeligen Landschaft und des Dorfes mit seinen, in die Landschaft eingebetteten, Häusern. Dann wieder sieht man eine Landschaftseinstellung, in der nur der Turm der Dorfkirche über einen Höhenzug hinausragt, auf dem sich das, in voller Blüte stehende, Getreide sanft und wellenartig im Wind wiegt, der über die Höhenzüge des Hunsrück streift. Nach der Szene auf einer Wiese, in der Paul Maria seinen Heiratsantrag macht, fügt Reitz in langen Überblendungen Bilder an, die den Wechsel der Jahreszeiten zeigen. Man sieht zuerst einen herbstlich bunten Wald, dann einen tiefverschneiten Waldweg bei Sonnenschein und eine Baumreihe auf einer nebelverhangenen winterlichen Wiese. Danach folgt eine Überblendung auf einen Baum, der auf derselben Wiese steht; nun aber steht der Baum in voller

Blüte, inmitten frischgrünen Grases, das mit unzähligen gelben Blumen durchsetzt ist. Danach setzt erst die Handlung wieder ein.
Die Jahreszeiten in *Heimat* nutzt Reitz als Synonym für das Vergehen der Zeit. Auch im weiteren Verlauf der Reihe wiederholt sich das Motiv der wechselnden Jahreszeiten mehrfach. Aus der Darstellung der Jahreszeiten heraus, dem ständigen Werden und Vergehen in der Natur, entwickelt Reitz ein optisches Bild für die „Geschichts-Chronik“. Das ständigen Kommen und Vergehen von menschlichen Generationen über Jahrhunderte hinweg ist in diesem Bild enthalten.
Auch die Straße zum Dorf mit den Telegraphenmasten bildet ein ganz konkretes Bild, an dem sich der Lauf der Zeit festmachen läßt. Man sieht sie in verschneiter Winterlandschaft, bei trübem, regnerischen „Schmuddelwetter“ wie auch im warmen Hochsommer. Diese Bilder der Straße mit den Telegraphenmasten prägen sich tief in das Gedächtnis des Zuschauers ein, so wie die Erinnerung an die eigene Heimat, an die Landschaft, in der man als Kind aufgewachsen ist. Die Zeiten und die Menschen verändern sich so, wie sich die Natur in den unterschiedlichen Jahreszeiten ändert. Doch das Bild der Straße überdauert all diese Veränderungen. Sie erlebt über die Zeiten hinweg zahllose Geschichten: Beispielsweise sieht man auf ihr Korbmachers Hänschen, der gemeinsam mit dem Bürgermeister Eduard an den Telegraphenleitungen seine Schießübungen durchführt; die Straße erlebt den Postboten, der über sie den Brief vom vermißten Paul ins Dorf fährt; sie erlebt die weinende Maria, die sie nach dem Tod von Otto Wohlleben mit ihrem Postfahrrad befährt; sie erlebt den Fortgang und am Ende *der Zweiten Heimat* die Heimkehr von Hermann Simon. Die Straße mit den Telegraphenmasten inmitten der Landschaft, die Hunsrücker Landschaft an sich, steht für ein Kontinuum in der Zeit. Sie repräsentiert einen zeitlich übergeordneten Rahmen, vor dem erst die Begrenztheit, die relativ kurze Dauer eines einzelnen Menschenlebens deutlich wird.
Das Mittel der „filmischen Chronik“ ermöglicht dem Zuschauer nun einen übergeordneten Blick über die Zeiten: Der Zuschauer kann über einen Zeitraum von 64 Jahren beobachten, wie Menschen im Dorf Schabbach geboren werden und wieder sterben; er sieht, wie sich die Bevölkerung des Dorfes verändert und wie gleichzeitig die dörflichen Traditionen von Generation zu Generation weitergereicht wird; er erlebt, wie sich ungeklärte Ereignisse oder Geschehnisse innerhalb der Dorfgemeinschaft über die mündliche Überlieferung im Lauf der Zeit allmählich zu Mythen oder Legenden stilisieren. Der Zuschauer von *Heimat* unterliegt nicht der zeitlichen Begrenzung eines einzelnen Menschenlebens, sondern er kann Traditionen und gesellschaftliche Entwicklungen über mehrere Generationen hinweg beobachten.
Hierin liegt die eigentliche Besonderheit der „filmischen Geschichts-Chronik“, dem Zuschauer mit den Möglichkeiten des filmischen Mediums geschichtliche Entwicklungen über ganze Generationen hinweg aus subjektivierter Perspektive vorführen zu können. Der Zuschauer selbst nimmt dabei die Rolle des Beobachters ein, der Vorgänge und Entwicklungen verfolgen kann und aus der unbeteiligten Beobachterposition heraus eigene Schlüsse über das Funktionieren der menschlichen Gemeinschaft ziehen kann.

Die Bewohner des Dorfes Schabbach bilden in der ersten Folge der *Heimat* noch eine intakte Dorfgemeinschaft. In der Wiegandschen Wohnstube sitzt beispielsweise an einem Sonntagnachmittag des Jahres 1921 die gesamte Großfamilie mit Personen aus der Nachbarschaft beisammen. Man singt gemeinsam Volkslieder, die Frauen verfertigen Handarbeiten, die Großmütter spinnen auf Spinnrädern Wolle und die Männer sitzen dabei und rauchen gemütlich ihre Pfeifen. Paul bastelt wie selbstverständlich an dem Radioempfänger, den er für den Bauern Wiegand bauen soll.

Beim sonntäglichen Kirchbesuch im Jahr 1923 wird die Stellung deutlich, die der Bauer Wiegand im Dorf innehat. Vor der Kirche, in der gerade die sonntägliche Messe abgehalten wird, wartet Wiegands Sohn Wilfried mit stolzgeschwellter Brust im neuerworbenen Auto des Vaters, einem weißen Opel. Er trägt einen schneeweißen Matrosenanzug und ist für den Sonntag fein herausgeputzt. Vier andere Kinder aus dem Dorf, wesentlich einfacher gekleidet, schleichen sich heimlich aus der Messe und laufen zu Wilfried, um ihn zu ärgern. Sie beginnen, unsanft an den blankpolierten Scheinwerfern des Wagens zu fingern. Währenddessen nähert sich das „Dorf-Original“ Glasisch und hänselt Wilfried mit der Äußerung, daß auf der hintersten Sitzbank, auf der Wilfried gerade sitzt, bei den „feineren Herrschaften“ nur die Hunde säßen. Hinter der Motorhaube des Wagens tauchen die vier „Lausbuben“ aus der Kirche auf und beginnen, Wilfried im Auto mit Kartoffeln zu bewerfen. Glasisch steht daneben und verspottet den hochmütigen Bauernsohn. Nachdem die Messe aus ist, kommt der Bauer Wiegand schreiend gelaufen, um sein neues Auto zu verteidigen und scheucht Glasisch davon. Dann fährt die Familie Wiegand unter den neidischen Blicken der anderen Dorfbewohner die paar Meter zu ihrem Haus zurück, das schräg gegenüber auf der anderen Straßenseite steht.
Derselbe Wilfried Wiegand ist 12 Jahre später Ortsgruppenleiter der SS in Schabbach und terrorisiert die Bevölkerung. Später, im Zweiten Weltkrieg, ist er einer der wenigen gesunden Männer, die nicht an der Front kämpfen müssen, sondern die „Heimatfront“ verteidigen. Die wackere Katharina bezeichnet Wilfried im Streit offen heraus als „Feigling“. Diese Rolle hatte er bereits im Jahr 1923 verkörpert, als er als das verwöhnte Kind der Familie Wiegand, die sich aufgrund ihres großen Grundbesitzes schon immer für etwas Besseres hielt, eingeführt wurde.

Die Gemeinschaft der Dorfbewohner charakterisiert sich dadurch, daß ihre Mitglieder über Generationen herangewachsene Konventionen übernehmen, ohne diese zu hinterfragen. Man besucht den sonntäglichen Gottesdienst in der Dorfkirche, nicht etwa weil man ein eigenes religiöses Interesse hätte, sondern nur deshalb, weil es seit jeher Tradition ist und es niemand wagt, gegen diese ungeschriebene Konvention und das kirchliche Gebot zu verstoßen.

Für die Schabbacher Dorfbewohner ist das Ansehen, das einzelne Personen oder Familien im Dorf haben von übergeordneter Wichtigkeit. Der Bauer Wiegand, von allen nur der „dicke Bauer“ genannt, genießt wegen seines großen Grundbesitzes ein hohes Ansehen im Dorf. Die Leute beneiden ihn wegen seiner offen zur Schau gestellten Statussymbole, hinter seinem Rücken tratschen sie aber in heftigster Weise über ihn. Das Ansehen, das die Familie Wiegand im Dorf genießt, wird genauso ungeprüft von Generation zu Generation „weitervererbt“, wie auch die religiösen Konventionen. Auch die Verstrickungen der Wiegands im NS-Staat ändern nichts an dieser Tradition.

Andere Dorfbewohner werden wiederum bewußt ausgegrenzt. Glasisch-Karl hat als Folge eines Giftgasangriffes im Ersten Weltkrieg einen starken Hautausschlag davongetragen und wird deshalb von den anderen Dorfbewohnern verachtet und gemieden. Glasisch verbirgt seine gezeichneten Hände ständig unter einem Paar abgewetzter Handschuhe, von denen er die Fingerkuppen abgeschnitten hat. Der Bauer Wiegand beschimpft ihn offen wegen seiner „Grindfinger“, doch Glasisch seinerseits läßt sich nicht von solchen Ausgrenzungsversuchen abschrecken. Obwohl die Dorfbewohner ihn meiden, ist er bei jeder öffentlichen Aktion, die im Dorf stattfindet, dabei. Im Lauf der Jahre erkennen ihn die anderen Dorfbewohner zumindest als eigenbrötlerisches „Dorforiginal“ an - er gehört irgendwann einfach dazu.
Eine ähnliche Außenseiterfunktion nimmt auch Apollonia in Schabbach ein. Sie ist im Jahr 1919 eine gutaussehende junge Frau, die von den anderen Frauen beschuldigt wird, „den Männern den Kopf zu verdrehen“. Sie hat lange schwarze Haare und wird deshalb als „Zigeunerin“ beschimpft. Ihre Ausgrenzung gipfelt schließlich in dem haltlosen Gerücht, sie habe ein Kind, das sie von einem Franzosen erwartet habe, in Wiegands Jauchegrube verschwinden lassen.
Fast vierzig Jahre später wird auch Klärchen Sisse wegen ihrer „amoralischen Beziehung“ zu dem elf Jahre jüngeren Hermann Simon aus dem Dorf vertrieben.
Im Dorf entwickelt sich ein ungeschriebenes Gesetzt, nach dem jeder, der öffentlich eine eigenständige, freie Art zu leben vertritt, ausgeschlossen wird. Andererseits schützt dieselbe Dorfgemeinschaft aber diejenigen, die weitaus größere Vergehen begingen, diese aber durch ihren „höheren Stand“ in der Gemeinschaft überspielen konnten, wie etwa die SS-Zugehörigkeit von Wilfried Wiegand. Die Verteidigung dieser Doppelmoral ist eines der Grundprinzipien, auf denen sich die bäuerliche Dorfgemeinschaft stützt.
Jeder, der andersartig ist, der sich in irgendeiner Form von den durchschnittlichen Dorfbewohnern unterscheidet, wird ausgegrenzt und gemieden. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Andersartigkeit nun in einem körperlichen Gebrechen zu finden ist (Glasisch, Hänschen), in besonderer Schönheit (Apollonia) oder andersartigen Charakterzügen (Hermann, Klärchen). All die ungefragt Ausgegrenzten erhalten in der Dorfgemeinschaft niemals die Chance, Anerkennung zu finden. Niemand von den eingesessenen Dorfbewohnern hinterfragt, warum die Konventionen so sind, wie sie eben sind, son-

dern ordnet sich ihnen stillschweigend unter. Hierin kommt der latente Faschismus der einfachen Bauernbevölkerung zum Ausdruck, der nach 1933 dann voll ausbrechen konnte.
Jeder, der nicht dem Durchschnitt - dem Mittelmaß - entspricht, wird ausgegrenzt oder gar verfolgt. Diese faschistoiden Dorftraditionen bilden letztendlich den Nährboden, auf dem die nationalsozialistische Herrschaft gedeihen kann. Reitz erhebt in *Heimat* indirekt auch Anklage gegen die faschistischen Tendenzen des traditionellen Dorflebens: Das Ausgrenzen von Minderheiten bzw. die unreflektierte Übernahme gesellschaftlicher Konventionen wird von ihm als die Grundlage jeglichen Mitläufertums eingestuft.

Der Hunsrück wird dem Zuschauer in *Heimat* als abgeschlossener, isolierter Lebensraum vorgestellt, den nur wenige seiner Bewohner verlassen. Für die Einwohner des Dorfes Schabbach ist es bereits ein Ereignis, wenn sie in die nächstgrößere Hunsrückstadt Simmern fahren können. Über das Medium Film wird der Zuschauer in dieselbe landschaftliche Abgeschiedenheit hineinversetzt, in der die Landbevölkerung seit Urzeiten lebte und durch die Isolation auch ihre sprachlichen Dialekte entwickeln konnte.
Im Hunsrück, einer der abgelegensten Ecken Deutschlands, hielt diese landschaftliche Isolation bis weit in die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkrieges hinein an. Und selbst heutzutage tragen die Landschaft und die in ihr verstreuten Dörfer noch den eigentümlichen Reiz einer längst vergangenen Zeit.

Dadurch, daß die Handlung des Films *Heimat* sich fast ausschließlich in der Umgebung des einen Dorfes Schabbach abspielt, kann sich der heutige moderne Zuschauer mit der mittlerweile überkommenen bäuerlichen Zeit identifizieren. Auch ihm begegnen in der Reihe immer wieder dieselben Dorfbewohner, Personen mit Eigenarten, die er aber als gegeben hinnimmt. Er kennt nach mehreren Folgen die eine Dorfstraße fast auswendig und führt mehr oder weniger ein gemeinschaftliches Leben mit den Bauern. Auch die Landschaft erscheint ihm als gegeben und um so erstaunter kann er jedesmal dann sein, wenn einer der Dorfbewohner den Schritt wagt und über die geographischen Barrieren des Hunsrück, dem Hochplateau im Winkel zwischen Rhein und Mosel, hinausgeht.
Mit dem Kriegsheimkehrer Paul unternimmt der Zuschauer Ausflüge in das, aus heutiger Sicht gar nicht so weit entfernt liegende, Koblenz, um dort die Bauteile für ein Radio zu erwerben. Dadurch, daß auch der Zuschauer in der Reihe daran gewöhnt wird, kaum über die Hunsrückgrenzen hinauszukommen, kann auch er plötzlich, genau wie die damaligen Bauern, die „andere“ Umgebung wieder bestaunen. Er spaziert mit Paul und Apollonia über das Deutsche Eck in Koblenz und fährt mit beiden in der kleinen Eisenbahn in der Holzklasse zurück in den Hunsrück.
Der „Horizont“ der ersten *Heimat* ist begrenzt auf den Nahbereich. Die Hunsrückbewohner kommen bis Simmern, Koblenz oder Trier; 1938 unternimmt man Ausflüge in die angrenzende Eifel, um ein Autorennen auf dem Nürburgring zu besuchen und Anton Simon fährt 1967 aus dem Hunsrück nach Baden

Baden, um seinen Vater zu treffen. Die deutschen Großstädte liegen für die Hunsrückbauern fernab. 1928 mußte Mathias Simon noch ein Stück Land verkaufen, um seinen Sohn Eduard zur Kur nach Berlin schicken zu können - ein Ereignis, das ohne das Lungenleiden des Sohnes, das die medizinische Spezialbehandlung erforderlich machte, nie möglich gewesen wäre. Die französische Reiterin, die eines Tages von Paris durch Schabbach nach Berlin reitet, weckt romantische Illusionen der Dorfbewohner von den Großstädten, von denen sie jedoch gar keine Vorstellung haben können.
Das nahegelegene Rheintal ist ein Motiv, das sich, sozusagen als das Verbindungsglied zur Außenwelt, durch beide *Heimat*-Reihen zieht. Eduard Simon legt oberhalb des Rheins mit seiner Frau Luzie auf ihrer Rückreise von Berlin in den Hunsrück im Jahr 1933 eine Rast ein und sucht dieselbe Stelle mit seinem Bruder Paul 14 Jahr später nochmals auf, als sie einen Ausflug nach Koblenz unternehmen. Auch Hermann Simon durchfährt mit zwei Freunden bei einem Ausflug zum Zelten die Weinberge des Rheintals mit dem Fahrrad bzw. muß dasselbe bei seinem Fortgang nach München bzw. vor seiner Heimkehr in den Hunsrück mit der Eisenbahn durchfahren. Der Hunsrück ist allein durch seine geographische Lage von der restlichen Welt isoliert.

Zwei Ereignisse heben jedoch vorübergehend diese landschaftliche Isolation auf - der Erste und der Zweite Weltkrieg! Plötzlich werden die Bauern, die bis dato noch nie ihre Heimat verlassen hatten, zum Militärdienst eingezogen und müssen an fernen Fronten in Frankreich oder Rußland für ein Vaterland kämpfen, zu dem sie aufgrund ihrer regionalen Herkunft gar keine Beziehung haben. Ausgerechnet der Krieg ist das Ereignis, das die geographischen Barrieren innerhalb Deutschlands überwindet und Menschen unterschiedlichster Herkunft - egal ob Bayern, Preußen oder auch Hunsrücker - gemeinsam für „ein Vaterland“ kämpfen läßt.
Dieses einschneidende Ereignis verändert einen Teil der Menschen: Paul Simon zieht es nach seiner Heimkehr aus Frankreich wieder fort in die Fremde. Seine Sehnsucht fortzugehen ist so groß, daß er Frau, Kinder und Familie im Stich läßt und praktisch mittellos in die USA auswandert. Für die Familie im Hunsrück ist Amerika jedoch außerhalb ihres Horizontes und so wissen sie fast zehn Jahre nicht, was aus Paul, der von einem Tag auf den anderen plötzlich verschwand, geworden ist. Lediglich der Zuschauer erfährt in einer kurzen Szene in einem italienischen Friseursalon in New York (erkennbar durch die Freiheitsstatue im Hintergrund), wohin es ihn verschlagen hat. Im Gespräch Pauls mit einem anderen Auswanderer kann der Zuschauer hören, was der Familie im Hunsrück für immer verborgen bleiben soll: „...ich bin gegange` und gegange` und gegange`. Un` ich han` denke` wolle` - und die Bein` sind von ganz allein gegange` - und der Kopf war leer. Und ich konnt´ gar nix mache` - nur noch gehe...“.
Paul hat selbst keine Erklärung für seinen Fortgang, er folgte einem inneren unbeschreiblichen Drang. Sein Motiv ist nicht, wie sein Einwandererkollege vermutet, eine enttäuschte Liebe. Auch ist es nicht wie im Falle seines Gegen-

über ein Verstoß gegen „den Paragraphen“ und auch nicht die Not und der Tod.
Paul lebt von nun an in einer „anderen Welt“: Von der Straße vor dem Friseursalon dringen die Klänge italienischer Volksweisen an sein Ohr, die Möwen über dem Meer kreischen und er muß sich von Grund auf ein neues Leben erarbeiten. Der andere Auswanderer mutmaßt, ob das Motiv für Pauls Fortgang möglicherweise der Egoismus war, doch er verbietet Paul gleichzeitig, ihm diese Frage zu beantworten.

1982, im Todesjahr der Maria Simon ist auch die Hunsrücker Landschaft verändert. Während die Protagonistin zu Grabe getragen wird, donnern Düsenjäger einer nahegelegenen US-Airbase über den Hunsrück. Die Bauernhäuser haben moderne Haustüren erhalten, die Straßen sind nun asphaltiert und beschildert. Die „weite Welt“ ist, obwohl immer noch tiefste Provinz, nun nicht mehr so weit weg wie noch im Jahre 1928. Maria Simon ist am Ende ihres 82-jährigen Lebens eine der letzten Hunsrückbewohnerinnen, die ihr Leben lang nicht über die Grenzen der Region hinausgekommen sind. Selbst zur Hochzeit des Sohnes Hermann in München hatte sie ihre Verwandten geschickt. Und so wird in der letzten Folge der *Heimat* mit der, von der Last des Lebens gezeichneten, Frau, eine ganze Lebensform zu Grabe getragen: die des harten archaischen bäuerlichen Lebens!
Die Hunsrückbewohner des Jahres 1982 haben ihre Landwirtschaft aufgegeben und gehen, trotz ihrer provinziellen Lage, nun anderen, sichereren Broterwerben nach. Es gibt mittelständische Betriebe, die Airbase der US-Armee und die allgemeine Auto-Mobilität, die es ermöglicht, über die Hunsrückhöhenstraße schneller nach Koblenz oder Trier zu gelangen und in diesen Städten einer Tätigkeit nachzugehen.

Als Hermann Simon im Jahr 1959 nach München geht, führt ihn einer seiner ersten Wege auf den Turm von St. Peter, von wo aus er mit einem Stadtplan versucht, sich einen ersten Überblick über die weitläufige Großstadt mit ihren vielen Stadtteilen zu verschaffen. Sein Zimmerkamerad Clemens rät dem unerfahrenen Hermann, sich von daheim sein Fahrrad schicken zu lassen, da er ohne eigenes Fortbewegungsmittel die weiten Strecken in der Stadt gar nicht bewältigen könne. Ansonsten fahren die jungen Münchener Studenten Straßenbahn.
Das neue Leben, das Hermann in der Großstadt sucht, beinhaltet für den jungen Mann, der bis dato nur das kleine, von Wald und Feldern umgebene Schabbach mit einer einzigen Dorfstraße kannte, einen Unsicherheitsfaktor. Die Größe und Unübersichtlichkeit der unbekannten Großstadt machen ihm Angst. Nach seiner Ankunft in der fremden Stadt muß er erst langsam, Tag für Tag, die Umgebung erkunden und lernt so allmählich, sich auch geographisch in seiner „neuen Heimat“ zurechtzufinden.
Ob all dieser Unsicherheitsfaktoren erkrankt der einsame Hermann in der fremden Stadt schwer an einer Grippe und phantasiert im Fieber, daß er

„heim“ wolle. Er ruft nach der Mutter, die jedoch weit weg ist und nichts von seiner Krankheit weiß. Gleichzeitig weigert sich Hermann jedoch, von seinem ehemaligen Lehrer, der sich um ihn kümmern möchte, „bemuttert“ zu werden. Er erinnert sich an seine Kindheit, in der er alle paar Wochen an Angina Pectoris erkrankte und einmal beinahe gestorben wäre. Dennoch erklärt er stolz, als es ihm wieder besser zu gehen beginnt: „Jetzt weiß ich, wie das ist - krank sein in einer fremden Stadt!“.

Auch die weitläufigen Flure der Musikhochschule, die Hermann als eine abweisende Fassade empfindet, müssen erst erkundet werden. Verunsichert durch die unplanbare Studiensituation mit überbelegten Räumen, abwesenden Professoren und die „Kälte der Räume“, kann Hermann auch erst nach und nach zu seiner eigenen Musik finden. Als Hermann im Jahr 1965 nach neun Semestern sein Studium beendet und - in seinen Worten - „noch einmal die faschistische Marmortreppe hinaufsteigt“, um sein Diplom entgegenzunehmen, wird nochmals die Diskrepanz deutlich, die immer zwischen seiner avantgardistischen Musik und dem offiziellen Lehrprogramm der Musikhochschule bestand. Und so mißbraucht er das neuerworbene Diplomzeugnis, das ihn zum „staatlich geprüften akademischen Diplomkomponisten“ erhebt, beim Verlassen des Hochschulgebäudes denn auch gleich als Regenschirmersatz.

Die Großstadt München bildet von nun an den Lebensraum Hermanns und seiner Kommilitonen.
Auch *Die Zweite Heimat* ist bis auf eine Ausnahme (das Innere des Festzeltes auf dem Oktoberfest) wieder komplett an Originalschauplätzen gedreht. Nur Originalschauplätze bilden in Reitzs, vom Autorenfilmkonzept geprägten, Selbstverständnis die Grundlage für realitätsgetreue Inszenierung. Er selbst erläutert, welche künstlerischen Ergebnisse sich durch die unplanbaren Verhältnisse eines Originalschauplatzes für ein Filmwerk entwickeln können: *„...ich habe immer wieder erfahren, daß eine Szene ganz neu anfängt, in dem Augenblick, wo wir einen Drehort betreten. [...] Was nützt einem das Studio, wenn man ideale Bedingungen hat, - aber keine Idee. Man kommt in einen Raum, da muß man sich zum Beispiel ducken, um durch die Tür zu kommen. Man hätte das* [im Studio] *nie so gemacht. Plötzlich wird das ein Spiel, ein Ritual.“*[115]
Das Prinzip beruht darauf, einen Großteil der künstlerischen Kraft aus der Improvisation zu ziehen, sich Problemen anzupassen und gegebene Verhältnisse für die Geschichte nutzbar zu machen. Das schönste Beispiel für dieses Arbeitsverfahren in der *Zweiten Heimat* ist sicherlich die Szene, in der Hermann Simon durch das Wasser des überfluteten Markusplatzes in Venedig watet. Das Außergewöhnliche findet sich nicht in der Sterilität eines Filmstudios, sondern nur dort, wo Menschen tatsächlich leben oder die Natur tatsächlich wirken kann.

---

[115] Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Robert Busch. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH, München; WDR, Köln 1988.

Auch in der *Zweiten Heimat* erleben wir den Haupthandlungsort, die Großstadt München, im Wechsel der Jahreszeiten. Auch hier war die Tatsache wieder von Bedeutung, daß das Filmteam während der Dreharbeiten am Drehort lebte und so spontan witterungsbedingte Aufnahmen eingeschoben werden konnten. Eine Szene der *Zweiten Heimat* beispielsweise spielt bei dichtem Schneetreiben im Englischen Garten, ein Naturschauspiel, das sich nur schwer in einem Drehbuch oder einem Drehplan vorauskalkulieren läßt, sondern das nur durch spontanes Drehen verwirklicht werden kann.

Nach der ersten Zeit der Entfremdung, die Hermann in der großen Stadt erlebt, nach seiner Krankheit, findet er mit einigen Mitstudenten zusammen ein „neues Zuhause“. Alle zusammen können in der Villa der alleinstehenden Verlagserbin Fräulein Cerphal einziehen und erleben erstmals wieder in dem großen alten Haus inmitten eines Gartens mit hohen Bäumen die Geborgenheit, die sie nach dem Fortgang aus ihren Elternhäusern so sehr vermissen mußten.
Die im Stadtteil Schwabing, in der Fuchsstraße, gelegene Villa ist ein efeubewachsenes Jugendstil-Gebäude mit großer Terrasse, einem Wintergarten und holzvertäfelten Innenräumen. Eveline beschreibt bei ihrem ersten Betreten des Hauses in fast literarischen Worten den vertrauten Geruch nach Kellermoder, altem Holz und Zimt. Eine fürsorgliche Haushälterin, Frau Ries, umsorgt die jungen Leute, die das alte Gebäude liebevoll „Fuchsbau“ nennen. Diese Bezeichnung ist eine deutliche Anspielung darauf, daß auch die Fortgeher nicht die Härte besaßen, die sie ihren Familien, aus denen sie ausgebrochen waren, vorspielten, sondern genauso wie die Daheimgebliebenen Wärme und Geborgenheit, ein Haus, in das sie sich zurückziehen können, brauchen. Der Fuchsbau ist das Synonym für die „Zweite Heimat“ - ein Ort in der Fremde, der seinen, nach freien Entfaltungsmöglichkeiten strebenden, Bewohnern dieselbe Geborgenheit bietet, vor der sie aus ihren Ursprungsfamilien geflohen waren. Hier tritt der eigentliche Widerspruch zu Tage, mit dem die Fortgegangenen zu leben hatten: einerseits die Kraft aufzubieten, ihre Familien zu verlassen und andererseits jedoch ohne eine gewisse familiäre Wärme nicht leben zu können.

Das Villengebäude kann auf eine lange Vergangenheit zurückschauen. Fräulein Cerphal erzählt, daß früher, im Jahr 1927/28, zahlreiche Dichter ein- und ausgegangen seien: Bertold Brecht oder Lion Feuchtwanger.
Doch es gibt noch eine zweite, zu Beginn geheimnisumwobene Vergangenheit des Gebäudes. Die einstigen Besitzer, die jüdische Familie Goldbaum wurde während der nationalsozialistischen Herrschaft enteignet. Elisabeth Cerphals beste Freundin Edith wurde ins Konzentrationslager Dachau deportiert, während sich ihr Vater in der Nachkriegszeit seine Ansprüche auf das Haus in einem Scheinvertrag sicherte, den er einst mit der Familie Goldbaum vor ihrer Auswanderung nach Palästina angefertigt hatte.
Der undurchsichtige Herr Gattinger, der ebenfalls die Villa bewohnt, regelt Fräulein Cerphals Finanzen. Wie erst spät zu Tage tritt, war er der Ehemann

von Edith Goldbaum und zugleich ein Mitglied der SS-Leibstandarte. Er ließ gemeinsam mit dem Vater Fräulein Cerphals seine eigene Ehefrau deportieren.

Mit den Studenten zieht nun auch ein jugendlicher Geist wieder in das Haus ein. Es wird musiziert und es werden Feste gefeiert. Es herrscht ein ständiges Kommen und Gehen, so daß die Besitzerin ihre innere Einsamkeit überspielen kann. Fräulein Cerphal behauptet zwar, wegen ihrer Liebe zur Kunst die jungen Leute bei sich aufgenommen zu haben, doch in Wirklichkeit verdrängt sie damit ihre eigene Beziehungsunfähigkeit.
Doch nach dem Tod des Vater ändert Fräulein Cerphal ihr Leben. Sie verkauft das Grundstück mit der Villa für einen Quadratmeterpreis von 500,- DM und unternimmt mit Herrn Gattinger eine Weltreise, von der sie mittellos zurückkehrt.
Für den Fuchsbau bedeutet der Verkauf sein Ende. Von einer Wohnungsbaugesellschaft wird das Gebäude abgerissen und an seiner Stelle entsteht ein großer Bürokomplex. Der Abriß des Gebäudes ist dann auch Auslöser für den Verfall des Freundeskreises von Hermann Simon. Da der Fuchsbau als Ort der Begegnung nicht mehr vorhanden ist, schlafen auch langsam die Beziehungen zwischen den einstigen Studenten ein. Die zweite, künstlich erschaffene Heimat, die sich in dem Gebäude manifestierte, erweist sich als Trugbild. Sie ist nicht von Dauer.
Hierin spiegelt sich auch ein Prinzip des menschlichen Lebens wieder, daß nämlich die meisten menschlichen Beziehungen nur von zeitlich begrenzter Dauer sind, sich Lebenswege zwar für gewisse Zeitabschnitte kreuzen und dann wieder auseinanderlaufen. Nur die ganz besonderen Beziehungen währen ein Leben lang. Aus dieser Erkenntnis zieht Reitz das Fazit, daß das menschliche Leben ein Netzwerk aus sich kreuzenden Beziehungen und Lebenswegen ist, das andauernden Veränderungen und Entwicklungen unterliegt.

Nach Ansgars Tod besuchen Hermann und Huan sein Grab auf einem Münchener Stadtfriedhof. Bestürzt stellen sie fest, daß sie nun ihren ersten Toten in München haben. Nicht nur der Tod erschreckt sie, sondern auch die Parallele zur dörflichen Heimat, in der die Toten auch in der Nähe der Angehörigen auf dem Dorffriedhof liegen. Der frühe Tod einiger Mitglieder des Freundeskreises (Ansgar, Reinhard, Alex) zeigt die Grenzen der neugewonnenen Freiheit auf. Huan verschwindet eines Tages, nachdem er erkannt hat, daß er das, was er suchte, auch in seiner „Zweiten Heimat“ München nicht fand. Und Hermann schließlich „flüchtet“ sich in ein „geordnetes“ Eheleben mit Frau und Kindern. Die ursprünglichen Ideale sind gescheitert und diejenigen, die sie am Radikalsten umsetzen wollten, haben darüber ihr Leben verloren. Als sich Rainer im Jahr 1966 an der Abrißgrube des Fuchsbaus bei Hermann darüber beschwert, daß diesem der Abriß der Villa egal sei, entgegnet der junge Familienvater kurzum, er müsse gehen, da „seine Kleine Hunger“ habe.
Über die Kindererziehung verlaufen seine Ideale im Sande und Rainer bleibt allein und unverstanden zurück - ein paar Wochen vor seinem Tod!

Das Reiseprinzip in der *Zweiten Heimat* funktioniert ähnlich wie noch in der ersten. Statt in die Nahumgebung des Hunsrück reisen Hermann und seine Freunde nun durch Deutschland bzw. durch Europa. Hermann fährt an die Nordsee, auf die Insel Sylt, um zum ersten Mal das Meer zu sehen. So, wie einst Paul Simon nach Koblenz fuhr und erstmalig die Grenze des Hunsrück überschritt, macht sich Hermann Simon 1964 auf die abenteuerliche Reise nach Norddeutschland. Es ist wieder eine Flucht, diesmal aus seiner Münchener „Provinz“.
Auf einem Zwischenstop im münsterländischen Dülmen erfährt er, daß sich im übrigen Deutschland seit seinem Fortgang nach München nicht viel verändert hat. In dem münsterländischen Ort findet er eine ähnliche, ebenfalls noch bäuerlich geprägte, Provinz wie im Hunsrück vor. Die Enge der Familie Aufschrey weckt in ihm wieder die verhaßten Erinnerungen an den eigenen Fortgang aus der Heimat und er läßt die Freundin Helga, die in dieser Situation nach seiner Zuneigung und Unterstützung verlangt, in der Enge ihrer Familie zurück.
1968 flüchtet Hermann nach einem Ehestreit zu Freunden nach Berlin, wo er exzessive Erlebnisse in einer Kommune macht, die ihm jedoch keine Befreiung bringen.
Im Lauf der Jahre dehnen sich die Reisen auf das europäische Ausland aus. Reinhard Dörr begibt sich für eine Filmrecherche nach Venedig und Hermann reist am Ende nach Amsterdam.
Auch in der *Zweiten Heimat* gibt es die „Ausbrecher“, die den, nun auf Europa begrenzten, Horizont überschreiten. Reinhard Dörr fährt für längere Zeit nach Südamerika, um dort einen Film zu drehen und Clarissa Lichtblau unternimmt Konzerttourneen nach Paris und in die USA. Beide tun dies zur Weiterentwicklung ihrer künstlerischen Arbeit, kehren nach diesen kurzen Abstechern jedoch wieder nach Deutschland zurück.
Hermann Simon unternimmt am Ende der Reihe eine ziellose „Odyssee“, um seine geliebte Clarissa wiederzufinden. Seine Reise mit der Eisenbahn führt ihn zuerst von München über Augsburg nach Heidelberg. Da Clarissa, die sich auf einer Konzerttournee befindet, schon abgereist ist, setzt er seine Reise durch das Rheintal fort, wo er in einem Zirkus am Rheinufer einen Zwischenstopp einlegt und Frau, Tochter und den vermißten Huan wiedertrifft. Auf seiner Weiterreise nach Köln wird der Zug von einem Polizeihubschrauber gestoppt und nach Terroristen durchsucht. Doch auch aus Köln ist die Gesuchte bereits abgereist, so daß der immer verstörter wirkende Hermann schließlich in Dülmen den Zug verläßt, um Clarissas Mutter anzurufen. Von ihr erfährt er schließlich, daß sich ihre Tochter in Amsterdam befindet, wohin ihr Hermann gleich nachreist. Hier nun, außerhalb Deutschlands, kommt es dann zu der ersten intensiven Begegnung zwischen den lange Jahre unglücklich Liebenden. Doch am Morgen nach einer langen Liebesnacht ist die lang gesuchte Clarissa schon wieder aufgebrochen, da sie „ihre eigene Freiheit brauche“, wie sie Hermann hinterläßt. Hermann Simon selbst ist durch diese entsagungsreiche Suche schließlich zu einer inneren Erkenntnis gelangt: Er sei jahrelang auf der Flucht gewesen! Erst nach dieser Einsicht kann er in seine eigentliche Heimat,

den Hunsrück, zurückkehren, um, wie er es selbst formuliert, „das Warten zu lernen“.

9.2.3. Ausstattung / Kostüme

Zentraler Ort der *Heimat* ist, noch ganz in der Tradition bäuerlicher Großfamilien, die Küche der Familie Simon, die die Zeiten fast unverändert überdauert. Bereits in der ersten Folge ist die Küche der zentrale Ort, an dem nach der Kriegsheimkehr des Sohnes Paul das Familienleben stattfindet: In der Mitte des Raumes steht ein langer hölzerner Küchentisch, auf dem ständig irgendwelche Haushaltsgeräte oder Gefäße abgestellt sind. Drumherum sind grobe, hölzerne Bänke angeordnet. Über dem Tisch hängt eine nostalgische Petroleumlampe und ein Fliegenfänger, an dem zahlreiche tote Insekten kleben. Auf dem mit Holz beheizten Herd stehen ständig einige brodelnde Kochtöpfe. Der Grund für die Konzentration des Familienlebens in der Küche ist eben dieser Herd. Insbesondere im Winter war auf Bauernhöfen in abgelegenen ärmlichen Regionen die Küche der einzig beheizte Raum im Haus. Hier fand zwangsläufig die Begegnung der Menschen statt. In diesem Raum treffen sich nicht nur die Familienmitglieder, die Küche steht jedem aus der dörflichen Gemeinschaft offen:

Nach der Kriegsheimkehr Pauls aus dem Ersten Weltkrieg kommen nacheinander mehrere Dorfbewohner unaufgefordert in die Küche und begrüßen den lange Zeit vermißten Sohn. Man plaudert und tauscht den neuesten Dorftratsch aus. Dabei sitzt Paul, noch von den Kriegsereignissen traumatisiert, mit dem Rücken an einen Pfeiler gelehnt, der mitten in der Küche steht.
28 Jahre später, im Jahr 1947, sitzt Pauls Sohn Anton, nach der Heimkehr aus dem Zweiten Weltkrieg, in ähnlicher Haltung vor eben demselben Pfeiler und erholt sich von den Strapazen seines Fußmarsches.
Mit dem Motiv der Duplikation von Ereignissen oder Situationen gelingt es Reitz, ein Element der bäuerlichen Tradition zu visualisieren: Die Generationen wechseln, aber die Küche als Ort der Begegnung bleibt über die Zeiten hinweg als feste Konstante bestehen. Sie erlebt beispielsweise die Kriegsheimkehrer, die Liebesbeziehung von Maria und Otto, Katharinas Streit mit Wilfried über die Zuwendungen für die französischen Kriegsgefangenen, die auf dem Hof arbeiten, das Großwerden der Kinder, die Personen, die die Kriegswirren in den Hunsrück verschlagen hat (Lotti, Martha, Klärchen, Pieritz) wie auch das Drama um Hermanns Jugendliebe. Das gesamte menschliche Leben mit all seinen positiven wie auch negativen Begleiterscheinungen subsumiert sich unter dem Dach der heimischen Küche.
An der Simonschen Küche erkennt man, daß auf dem Land unter der Bauernbevölkerung durchaus noch mittelalterliche Traditionen bis in das 20. Jahrhundert „herübergerettet“ wurden. Die Simonsche Küche stand bis zum Auszug der Kinder um 1960 noch jedem Dorfbewohner offen. Die Haustür des Simonschen Hauses war unverschlossen, jeder Vorbeigehende konnte eintre-

ten. Er wurde sogleich in die Mitte der Familie aufgenommen. Man traf sich zum Austausch von Klatsch und Tratsch. In der ersten Folge der *Heimat* im Jahr 1919 findet noch ein Großteil des „öffentlichen“ Dorflebens in der heimischen Küche statt. - Die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit erfolgt in Schabbach erst sehr spät.

Dieses Lebensprinzip früherer vorindustrieller Gesellschaften, das heutzutage höchstens noch in vom Tourismus unberührten orientalischen Ländern zu finden ist, wird von Reitz in *Heimat* übernommen und als eine Grundvoraussetzung bäuerlichen Lebens vorgestellt. Wie Jürgen Habermas in seinem „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ erläutert, gab es in der feudalen Grund- und Lehnsherrschaft des Mittelalters noch keine Differenzierung zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre sondern lediglich eine, auf den gesellschaftlichen Stand bezogene, „repräsentative Öffentlichkeit“: *„Öffentlichkeit als eigener, von einer privaten Sphäre geschiedener Bereich läßt sich für die feudale Gesellschaft des hohen Mittelalters soziologisch, nämlich anhand institutioneller Kriterien, nicht nachweisen. Gleichwohl heißen die Attribute der Herrschaft [...] nicht zufällig ´öffentlich´; [...] es besteht nämlich eine öffentliche Repräsentation von Herrschaft. Diese ´repräsentative Öffentlichkeit´ konstituiert sich nicht als ein sozialer Bereich, als eine Sphäre der Öffentlichkeit, vielmehr ist sie, wenn sich der Terminus darauf übertrage ließe, so etwas wie ein Statusmerkmal.*“[116]

Die gewöhnliche Bauernbevölkerung des Mittelalters genoß also keine gesellschaftliche Anerkennung. Die Obrigkeit repräsentierte ihre Herrschaft „vor“ dem Volk.

Diese, noch aus mittelalterlichen Zeiten stammende, unreflektierte Obrigkeitsgläubigkeit innerhalb der Bauernbevölkerung spielt dann bei der Machtübernahme des nationalsozialistischen Regimes eine entscheidende Bedeutung. Sie bildete in der Landbevölkerung erst eine der Hauptvoraussetzungen.

Die heimische Küche ist in *Heimat* genau wie die abgelegene Hunsrücker Landschaft das Bild, aus dem heraus erst das Ineinandergreifen der Generationen filmisch dargestellt werden kann. Erst mit dem späten Einzug der Moderne in das Dorf zerbricht dieser, über Jahrhunderte gewachsene, noch ganz in der bäuerlichen Tradition verwurzelte Ort familiärer Begegnung. Marias Kinder werden den Hof nicht weiterführen.

Die Tradition des Lebens und Arbeitens in der Küche wird in *Heimat* zwar noch von der Protagonistin Maria bis in die moderne Zeit hineingetragen, doch mit ihrem Tod verschwindet auch diese mittelalterliche Tradition.

Die Zweite Heimat beginnt dann ebenfalls noch in der heimischen Küche. Die Kamera bewegt sich, ausgehend von Klärchens Brief, der auf dem Tisch zwischen Einmachgläsern, Gemüse und Kräutern liegt, in einer Fahrt durch die menschenleere Küche.

In der vorletzten Folge der ersten *Heimat* im Jahr 1967 besucht Hermann mit zwei Freundinnen die Mutter, die mittlerweile allein das große Haus bewohnt.

---

[116] Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit - Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuauflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1990. (zuerst Hermann Luchterhand Verlag 1962). S.60.

Obwohl sie kurz zuvor die letzte Kuh verkauft hatte, ist sie damit beschäftigt, aus Kirschen Wein zu machen. Wie selbstverständlich werden die Freundinnen des Sohnes gleich mit in die Arbeit einbezogen. Hier setzt noch einmal das Motiv der bäuerlichen Tradition ein: Auch nach Jahren der Abwesenheit muß Hermann ohne Möglichkeit zur freien Entscheidung gleich wieder der Mutter zur Hand gehen und ihr bei der Arbeit behilflich sein, was er auch anstandslos macht.
Bis auf Kleinigkeiten bleibt auch die Ausstattung der Küche die Jahre über erhalten. 1919 sind die Wände noch schlicht getüncht. Später wechseln mit voranschreitenden Jahren die Tapeten, eine Wand wird gekachelt und es halten technische Neuerungen wie etwa ein Radio, ein Barometer oder ein Gasherd Einzug.
Nach Marias Tod geraten ihre Kinder in Streit über den Erhalt des Elternhauses mit dem mittlerweile überkommenen Begegnungsort der Küche. Ernst möchte das Elternhaus als antiquarische Fundgrube nutzen, während sein Bruder Anton die Türen vernagelt, so als könne er in dem Haus die eigene Kindheit und die bäuerliche Tradition wie in einem Museum verwahren. Einzig und allein Hermann ist durch die Erfahrung seines Fortgehens und die Möglichkeit der Reflexion in seiner Kunst zur Einsicht in der Lage, daß gerade eine Epoche zu Ende geht. Nur durch die Aufarbeitung in seiner Kunst, dem Konzert im Schieferstollen, kann er das Vergangene bewahren.

Das Dorf Schabbach wurde für den Film erschaffen. Die eigentlichen Motive finden sich vornehmlich in fünf realen Hunsrückdörfern (Woppenroth, Rohrbach, Gehlweiler, Maitzborn, Griebelscheid) und sind durch die Mittel des Films zusammengesetzt. Man nutzte die realen Gebäude der Orte und ergänzte diese mit einigen wenigen Kulissen. So ist beispielsweise die Außenfassade des Wiegandschen Hauses eine Teilkulisse. Die Straßen der Dörfer mußten für die unterschiedlichen, in *Heimat* dargestellten Zeitepochen verschiedenartig hergerichtet werden. Insbesondere für die erste, im Jahr 1919 spielende, Folge mußten die Straßen mit Schotter bedeckt werden, da zu jener Zeit die Wege in einem kleinen Hunsrückdorf noch nicht asphaltiert waren. Mit voranschreitender Zeit in der Filmreihe wurde die Ausstattung des Dorfes einfacher. In den dreißiger und vierziger Jahren können dann auch asphaltierte Straßen genutzt werden. In der Szene, in der Maria Simon beispielsweise mit dem Postauto durchs Dorf fährt, nutzt Reitz einfach die originalen Straßen eines kleinen Hunsrückdörfchens: Die geteerte Straße schlängelt sich ohne Randbegrenzungen oder Fahrbahnmarkierungen durch die engen Gassen des Ortes, zwischen Fachwerkhäusern hindurch über Hügelkuppen, an altmodischen Treppengeländern und originalgetreuen Hinterhöfen vorbei. All dieses fand Reitz in den Jahren 1981/82 noch originalgetreu im Hunsrück vor und konnte es ohne großen Aufwand für die *Heimat* nutzen.
Das Hauptmotiv, die Straße mit den Telegraphenleitungen, ist künstlich für den Film hergerichtet. Das kleine, ärmliche Häuschen am Dorfeingang, die Korbflechterei, ist ebenfalls eine Filmkulisse im Stil der Zeit.

Die Simonsche Schmiede hingegen ist ein Gebäude, daß mit einem Großteil seiner Inneneinrichtung noch originalgetreu erhalten war.

Für die Weihnachtseinkäufe der Maria Simon im Jahr 1935 mußten eigens Geschäfte mit Gegenständen ausgestattet werden, die in der fiktiven Zeit des Films gerade neu waren. Maria Simon geht im Dezember 1935 mit ihrem 12-jährigen Sohn Anton durch eine Kleinstadt. Anton trägt halblange Knickerbockerhosen und grobes Schuhwerk, auf dem Kopf eine Schirmmütze sowie eine lederne Schultasche mit einem um den Körper gelegten Schulterriemen. Maria ist in einen wärmenden Wintermantel gehüllt, hat ein Kopftuch fest um den Kopf geschlungen und trägt Schuhe mit damals modernen halbhohen Absätzen. Vor dem Schaufenster eines Textilhauses bleiben sie stehen. Da Maria ihrem Sohn zum Weihnachtsfest neue Kleidung schenken möchte, betreten sie das Geschäft. Innen durchstöbert Maria eine ganze Kleiderkollektion, die auf einer Reihe von Kleiderständern aufgehängt ist, während Anton gelangweilt am Tresen steht und sich eine Wäscheklammer an das linke Ohrläppchen hängt. Als Maria dieses bemerkt, weist sie Anton mit einem vorwurfsvollen Blick zurecht. Die Verkäuferin tratscht mit Maria über deren Bruder Eduard und die Schwägerin Luzie und versucht, genauere Informationen über die mysteriöse Villa der beiden zu bekommen. Sie beklagt sich, daß sie gehört habe, daß Luzie extra nach Koblenz gefahren sei, um sich ein einziges Paar Strümpfe zu kaufen und nicht ihren Laden aufgesucht habe. Anton muß einen neuen Wintermantel anprobieren und blickt teilnahmslos zu Boden während die beiden Frauen an dem Lodenmantel herumzupfen und sich darüber begeistern, wie schön er ihm doch stehe. Auf die Frage, was er sich denn vom „Christkin`sche“ gewünscht habe, erklärt Anton detailgetreu, daß er gern „eine Dampfmaschine mit Transmission und einem Hammerwerk“ haben wolle. Sogleich erzählen die Frauen ihm, wie wenig sie doch als Kinder zu Weihnachten bekommen hätten. Nach dem Einkauf machen sich Mutter und Sohn dann mit zahlreichen Päckchen beladen auf den Heimweg in ihr Dorf, den sie über verschneite Straßen zu Fuß zurücklegen müssen. Nachdem sie am späten Nachmittag noch in der Villa Luzies eingekehrt sind, kommen sie erst mit einbrechender Dunkelheit zurück nach Schabbach.
Über die minutiöse Ausstattung der Folge *Weihnacht wie noch nie* gelingt es Reitz, die als Kind erlebte spannungsgeladene Atmosphäre der Vorweihnachtszeit mit langen Einkäufen an kurzen Wintertagen und exakt beschriebenen Kinderwunschzetteln so wirklichkeitsgetreu als möglich in Szene zu setzen.
Am Weihnachtsabend finden die Simonkinder dann tatsächlich die langersehnte Dampfmaschine mit allen Zubehörteilen unter ihrem Weihnachtsbaum. In einer mit anheimelnden Lichtern ausgeleuchteten Farbszene kann der Zuschauer wie mit Kinderaugen beobachten, wie die Maschine zum ersten Mal unter Dampf gesetzt wird und selbsttätig ein kleines Schwungrad in Gang setzt.

Die Kleidung beider Reihen ist exakt recherchiert und der Mode der jeweiligen Zeit nachempfunden. Die Kleidungsstücke von Bauern und Landbevölkerung waren noch relativ einfach zu beschaffen. Dadurch, daß viele Laien, tatsächliche Bauern, mitspielten, konnten diese zum Teil gar in eigener, noch existierender Kleidung spielen - egal ob einfache Stallkleidung, Kittelschürzen oder bäuerliche Trachten. Bei feierlichen Anlässen, wie der Einweihung des Kriegerdenkmals, tragen die Männer schwarze Gehröcke mit Zylinder, die Frauen dunkle Trachten, die Mädchen bunte Kleider mit weißen Kniestrümpfen und die Jungen weiße Matrosenanzüge mit blauen Kragen.
Um 1935 tragen die Jungen dann Lederhosen oder aber sie werden, wie Anton Simon, in die Uniform der Hitlerjugend eingekleidet. Die schmächtige Gestalt des Jungen versinkt jedoch fast in der Uniform, die er nach einem kritischen Einwand der Großmutter Katharina selbst wieder ablegt.
Da sich die, in *Heimat* auftretenden Figuren in dem gezeigten Zeitraum von 63 Jahren körperlich verändern und altern, waren besondere Anforderungen an die Maskenbildner gestellt. Insbesondere Maria Simon und Glasisch-Karl wurden von jungen Darstellern gespielt. In ihren „jungen Jahren“ innerhalb der Filmhandlung spielen sie noch unverändert, mit zunehmendem Alter müssen sie aber für den Zuschauer unmerklich altern, so lange, bis sie in der letzten Folge mit von tiefen Falten zerfurchten Gesichtern vor der Kamera stehen.
In anderen Fällen, etwa bei den Figuren Anton, Ernst und Hermann wurde dieses Problem anders gelöst. Sie werden von bis zu drei unterschiedlichen Darstellern in verschiedenen Altersstufen verkörpert (als Kind / Heranwachsender und Erwachsener). Hier war insbesondere beim Casting darauf zu achten, daß die in Frage kommenden Darsteller zumindest körperliche Ähnlichkeiten aufwiesen, die dann mit Hilfe der Maskenbildnerin einander angeglichen werden konnten.

In der *Zweiten Heimat* dagegen konnten die Darsteller mit Länge der Dreharbeiten altern: Der im Film beschriebene Zeitraum von zehn Jahren unterscheidet sich gar nicht so groß von der realen Drehzeit von über 3 ½ Jahren.
Im Unterschied zur ersten *Heimat* wechselte jedoch der Darsteller des erwachsenen Hermann Simon. In der *Zweiten Heimat* spielt nicht mehr Peter Harting sondern Henry Arnold den erwachsenen Hermann.

Auch körperliche Abnormitäten, wie etwa Hänschens Augenschädigung, mußten mit Hilfe der Maske für den Film „inszeniert“ werden. Den unterschiedlichen Darstellern des Hänschen wurde einfach das linke Auge zugeklebt. Für den Zuschauer fällt der Wechsel der Darsteller nun gar nicht mehr auf, da er Hänschen auf den ersten Blick immer sofort über das verschlossene Auge wiedererkennt.

Zahlreiche Ausstattungsstücke der Hunsrücker Bauern konnten für die Dreharbeiten wieder eingesetzt werden: Apollonia schiebt ihr Baby in einem aus Korb geflochtenen Kinderwagen mit großen Hinterrädern über das deutsche

Eck in Koblenz. Die Großmutter Katharina trägt bei ihrem langen Fußmarsch zu den Verwandten ins Ruhrgebiet eine große Kiepe auf dem Rücken.
Der Hunsrücker Schmied und Bauer Willi Burger trainierte für seine Rolle des Mathias Simon persönlich zwei moderne Milchkühe, einen Jauchekarren zu ziehen.
Die Bäuerinnen tragen beim „Weele-Sammeln“, dem Beerensammeln im Wald, schlichte Schürzen über ihren meist dunklen Kleidern, haben einfache Kopftücher auf dem Kopf und legen die Beeren in Blecheimer, Milchkannen oder Metallschüsseln. Jedes der Kinder, deren Münder vom Saft der gegessenen Beeren blau verschmiert sind, trägt ein kleines Eimerchen oder ein Gefäß in der Hand, in das es seine eigenen Beeren legen kann. Wenn diese kleinen Gefäße gefüllt sind, werden sie in die größeren Blecheimer oder Holzkörbe der Erwachsenen umgefüllt.
Auch die Uhrmachertätigkeit des Robert Kröber hat Reitz bis ins kleinste Detail in Szene gesetzt. Die Kamera beobachtet in absoluter Großaufnahme die filigrane Fingerfertigkeit, mit der der Uhrmacher die winzigen Schräubchen, Räder und Metallteile zu einem lauffähigen Uhrwerk zusammensetzt. Reitz selbst als Uhrmachersohn hat es sich nicht nehmen lassen, diese Großaufnahme von seinen eigenen Händen und mit den einstigen Arbeitsutensilien des Vaters machen zu lassen.[117]
Beide Szenen hat Reitz detailgetreu, unter dem Einfluß seiner eigenen Kindheitserfahrung ausgestattet und umgesetzt.

Aufwendiger wurde die Rekonstruktion der Kleidung mit dem Beginn des Nationalsozialismus. Für den SA-Aufmarsch in Simmern im Jahr 1933 mußten entsprechende Uniformen beschafft und die Straßen mit Hakenkreuzfahnen ausgestattet werden. Dadurch, daß Uniformen in vielfältigen Lebensbereichen getragen wurden, von den Pimpfen und der Hitlerjugend, über den Ortsgruppenführer, Kriegsbauernführer und die SS-Vertreter bis hin zu den Wehrmachtssoldaten im Zweiten Weltkrieg, war hier eine exakte Rekonstruktion der einstigen Uniformen mit ihren genauen Rangabzeichen unabdingbar. So trägt Otto Wohlleben beispielsweise eine Uniform mit den originalgetreuen Abzeichen der Bombenräumkommandos am Ärmel.
Zur Rekonstruktion der Zeit nach 1945 wurden dann nicht mehr deutsche, sondern amerikanische Uniformen in den verschiedenen militärischen Rängen benötigt. Es tauchen Uniformen der Militärpolizei auf, die sich durch schwarze Armbinden und Stahlhelme mit der weißen Aufschrift „MP“ kennzeichnen. Eine uniformierte Militärkapelle der Air-Force spielt in der Sporthalle des Ortes auf und Luzies einstige Villa ist nun das von uniformierten Kontrollposten bewachte Hauptquartier der im Hunsrück stationierten Divisionen.
Der Requisiteur Franz Bauer durchstöberte für die Ausstattung der *Heimat* zahlreiche verstaubte Kellerräume und Speicher auf Hunsrücker Bauernhöfen und förderte dabei einen Großteil der Requisitengegenstände zutage, die den Räumen der *Heimat* ihr unverwechselbares, zeitgenössisches, authentisches

[117] Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.68 ff.

Gesicht geben. In der Videodokumentation von Stephan Köster über die Dreharbeiten von *Heimat*[118] kann man Bauer dabei beobachten, wie er im Keller eines Bauernhofes einen historischen Radioempfänger, eine Geige (nach Aussage des Bauern eine Stradivari) oder einen Modellflieger zu Tage fördert und dabei dem alten Mann gleich noch einige, fast vergessene Anekdoten aus den Kriegszeiten entlocken kann. Bauers Ausstattung bleibt nicht bloß an der Oberfläche haften, sie ist keine rein dekorative Angelegenheit! Sie reicht vielmehr bis in die Köpfe der einstigen Besitzer der Gegenstände und weckt vergessene Erinnerungen an die Vergangenheit auf, die unter Umständen dann sogar im Film wieder auftauchen (hölzerner Modellflieger).
Ebenso wie die Kleidung mußten auch alle anderen Kriegs-Ausstattungsgegenstände - insbesondere die Fahrzeuge - exakt rekonstruiert werden. Zahlreiche, heutzutage nur noch schwer aufzutreibende Fahrzeuge der deutschen Wehrmacht mußten hierzu herbeigeschafft werden. Vom VW-Kübelwagen über einen mit Filmapparaturen ausgestatteten LKW der Propagandakompanie bis hin zu den ausgebrannten deutschen Fahrzeugwracks am Schabbacher Ortsrand reicht die Palette der nur noch in wenigen Museen vorfindbaren Fahrzeuge. Die Propagandakompanie der Wehrmacht macht in einem eigens dazu errichteten Zeltlager an der russischen Front ihre Filmvorführungen, und die originalgetreuen Kameraausrüstungen jener Zeit (siehe Kapitel 9.8.3.) mußten beschafft werden. Selbst das Kriegsfahrzeug von Otto Wohlleben und Pieritz, ein VW-Kübelwagen, ist mit einer kleinen olivgrün/weiß gestreiften Metallfahne auf dem vorderen linken Kotflügel ausgestattet, was sie sogleich als Bombenräumkommando erkennbar macht. Auch die Kennzeichen der Fahrzeuge sind originalgetreue Nachbildungen der Deutschen Wehrmacht. Die bis in die heutige Zeit gängigen weißen Autokennzeichen mit schwarzen Buchstaben tragen für die Wehrmacht die Abkürzung „WH“ sowie eine fünfstellige Nummer.
Beim Einmarsch in Schabbach setzt man dann für die US-Armee einen historischen Panzer, einen Jeep und auch wieder zahlreiche LKWs und Transporter ein. In der Wiese neben der Straße, die nach Schabbach führt, steht noch ein ausgebrannter LKW der Wehrmacht.
Paul Simon fährt 1946 mit einem dunklen amerikanischen Straßenkreuzer, einem Packard mit Weißwandreifen, in den Hunsrück. Luzie Simon läßt sich von einem amerikanischen Sergeant in einem Militärjeep durchs Dorf fahren und eine Fahrzeugkolonne mit zwei US-Mannschaftstransportern fährt eine Militärkapelle zur Dorfturnhalle. Für diese Ausstattung konnte Reitz direkt die im Hunsrück stationierte US-Army nutzen.

Für *Die Zweite Heimat* mußte dann eine bestimmte bundesrepublikanische Epoche, die der 60`er Jahre, bis in die Details rekonstruiert werden, angefangen beim Aussehen der damaligen Geldscheine und Münzen, über Sitzmöbel und Inneneinrichtungsgegenstände in den abstrusesten Farben und Formen bis hin zum Aussehen der Münchener Straßenbahn in jener Zeit.

---

[118] Beständiger Wechsel - Das Dorf, die Zeiten und der Heimatfilm. Fernsehdokumentation von Stephan Köster. Produktion: Tag/Traum Filmproduktion, Köln; WDR, Köln 1984.

Die Kleidung der *Zweiten Heimat* - Zivilkleidung der 60er und frühen 70er Jahre - ist ebenfalls aufwendig rekonstruiert und zusammengestellt. Die Kostümbildnerin mußte für *Die Zweite Heimat* einen wesentlich größeren Kostümfundus zusammentragen als für die erste Reihe. Auch wenn die Zeit der 60er Jahre noch nicht so lang zurückliegt, ist *Die Zweite Heimat* dennoch schon ein „historischer Ausstattungsfilm". Dazu Edgar Reitz: *„...es ist natürlich bereits ein Kostümfilm. Wir erzählen Geschichten aus unserem eigenen Leben, müssen sie aber ausstatten wie einen Kostümfilm, als ob das im 18. Jahrhundert spielte. Alle Klamotten, die die Leute anhaben, müssen eigens von der Kostümabteilung hergestellt werden, müssen herbeigeschafft werden, die Frisuren müssen entsprechend gemacht werden, die Autos müssen stimmen, der ganze Verkehr auf den Straßen, die Interieurs, Möbel, ... sämtliche Gebrauchsgegenstände. Es erzeugt auch eine große Aufmerksamkeit, wenn man bei Dingen, die man in die Hand nimmt, plötzlich fragt, ist das 1960 schon so gewesen oder nicht. [...] Das ist eine ganz andere Art des Filmemachens. Die erzeugt auch in diesem Punkt Distanz. Man muß die Trottoirs erst freiräumen, es müssen erst alle Menschen weg, damit sie wieder herkommen können und es beleben. Man belebt die Szene erst durch Inszenierung!"*[119]

Die akribische Kostümausstattung reicht bei Reitz - in Orientierung an sein filmisches Vorbild Erich von Stroheim - so weit, daß die Darsteller unter ihren Kostümen sogar die historische Unterwäsche jener Zeit tragen müssen. Da diese Kleidungsstücke in einigen Szenen sichtbar werden und sich auch hierin der „Geist der Zeit" widerspiegelt - etwa in Ansgars oder Hermanns Feinripp-Unterwäsche - muß solch eine akribische Ausstattung gewiß ebenso hoch gewertet werden, wie die exakte Rekonstruktion von Gebäuden oder Einrichtungsgegenständen, als Voraussetzung, als Konvention, damit der Zuschauer es dem Filmemacher auch tatsächlich abnimmt, sich ganz und gar in die vergangene Zeit zurückzubewegen.

An gewissen Stellen der *Heimat*-Reihen spielt auch die Nacktheit der Darsteller eine inhaltlich bedeutsame Rolle. Die ungezwungene Nacktheit der Prostituierten in dem Berliner Bordell, das Eduard Simon im Jahr 1933 eher zufällig aufsucht, steht in einem krassen Gegensatz zu der Erscheinungsweise der verschlossenen Bauernbevölkerung im Hunsrück. Die Bordellbetreiberin Luzie Hardtke liegt bei ihrem ersten Besuch im Schabbacher Elternhaus Eduards noch in freizügiger Pose mit entblößtem Oberkörper auf dem Bett. Eine Pose, in der man keinen anderen Schabbacher Bewohner in der Reihe je zu sehen bekommt. Im Lauf der Jahre paßt sich die freizügige Luzie jedoch den bäuerlichen Lebensgewohnheiten immer mehr an.

In erster Linie galt es in diesen Szenen, einen Kontrast aufzuzeigen, den Kontrast zwischen der Enge und Verschlossenheit der Schabbacher Dorfbewohner und einer anderen, freizügigeren Lebensweise von Großstadtmenschen.

Auch Hermann Simon, ein anderer Freigeist, der nicht in den moralisch eingeengten Rahmen des Dorfes paßt, wird in bedeutenden Teilen ebenfalls über

---

[119] Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat". Fernsehdokumentation von Robert Busch. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH, München; WDR, Köln 1988.

seine Nacktheit charakterisiert. Als er, noch als Jugendlicher ein erstes sexuelles Erlebnis mit Klärchen und Lotti hat, steht er nur mit einem Hemd bekleidet mit herabgelassenen Hosen im Bett. Er schämt sich vor den beiden älteren Frauen.
Bei der Darstellung der 68`er-Studentengeneration spielt die Nacktheit auch eine besondere Rolle. Auch hier steht das Bild ihrer Nacktheit für ihr Streben nach Freiheit, für die Überwindung der jahrhundertelang gewachsenen Konventionen in ihren Heimatdörfern.
Auf einem Dachboden in Dülmen hat sich Dorli einen eigenen kleinen Rückzugsort geschaffen, an dem sie mit ihren Freunden und Freundinnen die, von der Kleinstadt aufoktroyierte Enge überwinden kann. Im Kerzenschein starten die drei jungen Frauen vorsichtige Annäherungsversuche an den klavierspielenden Hermann, indem sie ihm seine Rückenverletzung einreiben. Die in ihrer Ehe frustrierte Arztgattin Marianne, die zu diesem Zeitpunkt noch stark melancholische Helga und die wohlproportionierte Konditorstochter Dorli versuchen in der Abgeschiedenheit des Dachbodens ihre noch pubertären Liebesphantasien auszuleben. Die höchst sensible Helga reagiert gar mit einer Ohnmachtsattacke auf die Anwallungen ihrer gemütsmäßigen Zerrissenheit. Aber nicht mit der nach wahrer Liebe suchenden Helga, sondern bei der reiferen, bereits verheirateten Marianne findet Hermann seine sexuelle Erfüllung. Für sie ist „das Verbotene immer wieder so schön“. Helga befragt Marianne in ihrer unerfahrenen Art, was besser sei, das erste Mal mit einem Mann zu verkehren, den man auch wirklich liebe oder einfach nur mit einem, der nur gut aussehe. Hierauf lacht Marianne nur belustigt und erklärt Helga, daß sie Fragen stelle, die es gar nicht gebe. In ihrer, für eine oberflächliche Person wie Marianne unverständlichen Sensibilität, die weit über das rein Sexuelle hinausreicht, liegt einer der Hauptcharakterzüge Helgas. Sie sucht nach einer tiefergehenden Liebe, die Hermann aber kategorisch ablehnt. Darauf wendet sich Helga tief gekränkt von ihm ab. Hier wird zugleich schon Helgas späterer Extremismus erkennbar ist. Für sie gibt es keinen Mittelweg, sondern immer nur die kompromißlose Entscheidung zwischen den Extremen.
In der offenen Darstellung von Nacktheit liegt eines der realistischen Elemente, die durch den modernen Film verbreitet wurden. Der Mensch erscheint nicht mehr nur kostümiert und für den Film herausgeputzt vor der Kamera, sondern der Zuschauer kann ihn vielmehr auch in alltäglichen, intimen Situationen erleben, die nunmehr mit ein Teil der Filmerzählung werden können. Dadurch, daß eine Figur sich nicht mehr über äußerliche Attribute wie Kleider charakterisieren läßt, liegt im nackten Spiel ein wesentlich höherer Anspruch: der Schauspieler muß ohne Hilfsmittel die wahren Charakteristika einer Figur entwickeln. Erst im Zustand der Nacktheit findet ein offener Austausch der innersten Gefühle statt. Beispielsweise ist Marianne Westphal erst in der Situation, nachdem sie mit Hermann ihre sexuellen Bedürfnisse befriedigt hat und beide vollkommen nackt daliegen, dazu in der Lage, über ihr unglückliches Leben in dem Dülmener Provinznest zu weinen. Sie erklärt ihm, er solle froh sein, daß er in einer Großstadt lebe, wo keiner vom anderen Notiz nehme. Darum beneide sie ihn. Erst im Zustand der Nacktheit, in dem sie die Zwänge

ihres ganzen restlichen Lebens hinter sich gelassen hat, ist die äußerlich attraktive Frau zu solch existentiellen Äußerungen fähig.
Bei Reitz besitzt das nackte Spiel seiner Darsteller keine voyeuristische Funktion, sondern es ist immer mit dem Zweck verbunden, den Charakter so weit zu öffnen, daß der Zuschauer, ohne die Zwänge der äußerlichen Lebenskonventionen, sein eigentliches Wesen erkennen kann.
Auch die Szene im Amsterdamer Hotelzimmer in der letzten Folge der *Zweiten Heimat* hat diese Funktion. Hermann und Clarissa liegen nackt auf dem Boden des Raumes. Erst in dieser Situation, in der sie alle Äußerlichkeiten abgestreift haben, können sie sich gegenseitig ihre über zehn Jahre verdrängte Liebe gestehen. Der eine erfährt erst jetzt vom anderen, welche Sehnsucht er nach ihm hatte. Doch niemand hatte bis dahin gewagt, diese Sehnsucht zu formulieren. Nach der Erfahrung dieser gemeinsamen Nacht sind beide dann am nächsten Morgen in der Lage, dem anderen die Freiheit zu schenken.
In der zwölften Folge der *Zweiten Heimat* inszeniert Reitz eine Gruppensexorgie in einer Berliner Kommune im Jahr 1968. Im Schein von farbigem Licht wälzen sich ineinander verschlungene kopulierende Körper, die durch die Art der Beleuchtung einen unwirklichen, halluzinogenen Charakter entwickeln. Die dargestellten Personen sind nicht mehr Herr ihrer Sinne; sie befinden sich in einem gemeinschaftlichen Drogenrausch, in dem sie jeglichen Respekt vor dem einzelnen Individuum verloren haben und nur noch ihre Triebe ausleben. Der anfänglich in das Geschehen eingebundene Hermann wendet sich denn auch, erschrocken ob seiner eigenen Animalie, von der Gruppe ab und reist noch in derselben Nacht aus Berlin ab.
Hierin entlarvt Reitz einen Teil der hochgepriesenen sexuellen Revolution als Flucht vor der Realität, die in einer Sucht enden kann. In kritisch offener Form läßt er den Zuschauer als außenstehenden Beobachter teilhaben, der sich aus der zeitlichen Distanz von mehr als zwanzig Jahren ein eigenes Bild machen kann.

Reitz selbst sieht das bis ins letzte Detail vorbereitete und perfektionierte Filmemachen als persönliche Erinnerungsarbeit, die insbesondere während der Dreharbeiten stattfindet: *„Das, was im Drehbuch steht oder wie die Szene aufgebaut ist, das beruht auf einer sehr starken Erinnerung. Und jetzt präzisiert sich die Erinnerung, zum Beispiel in der Besorgung der Requisiten, bei der Anordnung der Leute im Raum usw. - auch beim Kostüm und solchen Dingen, da achtet man sehr darauf, daß das Bild der Erinnerung damit nicht verwischt wird oder unscharf wird. ... Aber das ist ja immer so beim Drehen - man hat die eigentliche Arbeit hinter sich, wenn man dreht. [...] Dreharbeiten sind die Ernte, aber nicht das Säen und nicht das Pflügen.“*[120]

Bei der Ausstattung der *Zweiten Heimat* ergeben sich jedoch Diskrepanzen, die im Kontrast zu dem Ausstattungsperfektionismus der ersten *Heimat*-Reihe stehen.

---

[120] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.

Insbesondere die Eisenbahnen, die in der *Zweiten Heimat* auftauchen, entsprechen nicht den Zügen, die 1959 über die Gleise der Deutschen Bahn fuhren. Als Hermann Simon von Schabbach nach München reist, befährt er in einem Schnellzug die Bahnstrecke durchs Rheintal. Zu Beginn sieht man den Zug in einer parallelen Fahrt an der Kamera vorbeirauschen. Drei silberfarbige Waggons werden von einer beige-blau lackierten E-Lok gezogen. Auffallend hieran ist, daß die Lackierung der Lokomotive nicht der Farbgebung der Deutschen Bahn von 1959 entspricht, deren Elektrolokomotiven zu jener Zeit entweder dunkelblau oder dunkelgrün lackiert waren. Dadurch, daß sich die farbig photographierte Lokomotive in voller Größe durchs Bild bewegt, fällt dieser Ausstattungsfehler jedem Zuschauer gleich ins Auge.
Ähnliche Ausstattungsfehler ziehen sich durch die gesamte *Zweite Heimat*-Reihe. Als Eveline in einem Taxi durch München fährt, ist der Wagen selbst zwar ein Mercedes-Modell der sechziger Jahre in zeitlich passender schwarzer Taxi-Lackierung. Auch der direkt hinter dem Taxi fahrende Wagen ist noch ein Fahrzeug aus jener Zeit. Doch weiter hinten befahren zahlreiche moderne Fahrzeuge, unter anderem auch Taxis in modern beiger Farbgebung, die Straße, was der Szene, die immerhin 1961 spielen soll, einige Unglaubwürdigkeit verleiht.

Auch an bekannten, wiedererkennbaren Stadtmotiven finden sich diese Ausstattungsprobleme. So irritieren die modernen Straßenleitplanken vor dem Berliner Zollamt „Drei Linden“ in der vorletzten Folge den Zuschauer. Sämtliche vorbeifahrende Fahrzeuge, wie etwa der vorbeifahrende Lieferwagen-Oldtimer der Firma Arri, passen in die Filmzeit 1968. Doch durch das Detail der modernen Leitplanken wird die aufwendig konstruierte filmische Fiktion wieder zerstört. Und kaum hat das historische Fahrzeug den Blickwinkel der Kamera verlassen, fährt im Hintergrund schon wieder ein moderner LKW, Baujahr 80er Jahre, durchs Bild.

Bei einem Zwischenstop auf dem Augsburger Hauptbahnhof verläßt Hermann Simon im Jahr 1970 seinen Zug und läuft über den Bahnsteig zu einem Postamt, um einen Brief an den Konsul Handschuh abzuwerfen. Das Postamt ist offensichtlich für den Film „inszeniert“. Neben einer Eingangstür hängen zwei originalgetreue „Postamt“-Schilder der damaligen Zeit sowie ein historischer Briefkasten. Doch direkt über der Szenerie, noch in derselben Einstellung, erkennt man dann schon wieder moderne Bahnhofswegweiser aus den frühen 90er Jahren. Auch die Treppengeländer der Bahnhofstreppen sind, aus heutiger Sicht, hochmodern.
Im Münchener Hauptbahnhof schließlich tritt der erstgenannte Ausstattungsfehler noch einmal deutlicher hervor: Man sieht einen Inter-City mit beige-blau und beige-rot lackierten Waggons in die Bahnhofshalle einfahren. Auch hier sind die Züge wieder in den falschen Farben lackiert, die die Deutsche Bundesbahn erst seit den siebziger Jahren verwendet. Außerdem gibt es einen Zug-Typen wie den Inter-City erst seit 1976 - aber noch keinesfalls im Jahr 1959, in dem die Szene spielen soll!

Diese simplen Recherchefehler in der Ausstattung sind keineswegs unerkannt entstanden. Vielmehr dürfte das Fehlen finanzieller Mittel Hauptgrund für diese mangelhafte Professionalität sein.
Wenn es sich eine Produktion nicht leisten kann, ein Set wie den Münchener Hauptbahnhof originalgetreu, im Stil von 1960, auszustatten oder aber ihn wegen der zu erwartenden organisatorischen Probleme in einer entsprechenden Großkulisse nachzubauen, sollte man es tunlichst vermeiden, sich auf die zuvor beschriebenen Kompromisse einzulassen. Wenn die besagten Eisenbahnzüge in der modernen Lackierung durchs Bild fahren, so geht dieser Fehler an kaum einem Zuschauer unbemerkt vorüber. Ihm kommen - wenn auch vielleicht nur unterbewußt - sofort Zweifel, ob das Geschehen auf der Leinwand tatsächlich so gewesen seien könnte. Wenn jedoch die cinéastische Illusion erst einmal zerstört ist, läßt sie sich nur mehr schwer wiederherstellen. Grundvoraussetzung für jegliche historische Verfilmung, ganz gleich ob sie nun im 17. Jahrhundert oder aber im Jahr 1960 spielt, ist ein Höchstmaß an Authentizität von Drehorten oder Kostümen.
Das Bemühen, das für die historische Rekonstruktion der Kleidung der *Zweiten Heimat* stattgefunden hat, setzt sich leider nicht in der Wahl der Drehorte fort. Auch die Entschuldigung, daß man ja eine ganze Großstadt „nicht“ für eine einzelne Filmproduktion lahmlegen könne, kann man hier nicht gelten lassen.
Wenn sich die Voraussetzungen für authentische Sets nicht schaffen lassen, muß man notgedrungen die Szenarien derart vereinfachen oder verändern, daß sie dem Zuschauer glaubhaft vermittelt werden können. Durch die enorme Aufnahmemenge, die für *Die Zweite Heimat* zu bewältigen war, ist das Element der Authentizität der Drehorte zu stark vernachlässigt worden. Die Zeit, um Szenen, in denen Ausstattungsfehler vorkommen, nachzudrehen, war wegen des engen Terminplans und der sehr engen Budgetierung einfach nicht gegeben. Der Ausstatter Franz Bauer beschreibt diese Probleme anschaulich in einem Zeitungsinterview der Süddeutschen Zeitung: *„Daß in einer Fünfziger-Jahre-Szenerie unverhofft U-Bahn-Schilder aus den Siebzigern auftauchen, und eine Pariser Ansicht ein neuer ´Mc Donalds´ ziert, war keine Absicht. ´In einer Großstadt läßt sich nicht alles abdecken´ sagt Bauer. ´Da stell ich Bäume vor die U-Bahn hin, muß einen Moment weg, und irgendwer nimmt die mit. Du erschrickst jeden Tag hundert Mal, weil irgendwas nicht stimmt. Aber wer merkt wirklich, daß auf einer Weinflasche von 1936 ein Computeretikett klebt?´“*[121]

Durch die Vernachlässigung der Ausstattung bricht Reitz in der *Zweiten Heimat* eine ungeschriebene Vereinbarung mit dem Zuschauer. Wenn in einem fiktionalen Film schon das Umfeld, in dem sich die Figuren bewegen, für den Zuschauer offensichtlich als Fiktion erkennbar wird, stellt sich die Frage, in-

[121] Wenn die Frauenkirche nach Gauting muß - Aus der Heimat: Ausstatter Franz Bauer. in: Süddeutsche Zeitung. Nr. 115. vom 21.5.1993. S. 27.

wieweit er dem Filmemacher überhaupt noch die Inhalte seines Films abzunehmen bereit ist.
Ob der Zeitdruck einer Produktion und die daraus resultierende Unmöglichkeit, eine fehlerhafte Einstellung neu zu drehen, tatsächlich als Entschuldigung dienen kann, bleibt ob der oben angeführten Bedeutung der authentischen Wirkung jedoch fraglich.

An anderer Stelle der *Zweiten Heimat* findet Reitz jedoch zu seiner altbewährten ausstatterischen Professionalität zurück, wenn sich etwa Hermann in der siebten Folge der *Zweiten Heimat* eine Verletzung an einem rostigen Nagel in einem Stück Holz zuzieht. Das Blut, das auf ein Schachbrett und eine Zeitung tropft, erscheint nicht, wie in vielen anderen Filmen künstlich rot, sondern ist in seiner rötlich-braunen Farbgebung und Konsistenz originalgetreu. Und tatsächlich ist dieses herniedertropfende Blut kein Kunstblut, sondern echtes Ochsenblut, das der Ausstatter Franz Bauer, wie er in der Fernsehdokumentation von Petra Seeger mit leiser Stimme verrät, von einem Münchener Schlachthof organisiert hat. In bayrischen Dialekt erläutert er, wie er zufällig dazugekommen sei, wie auf einem Viehtransporter eine Kuh notgeschlachtet worden sei und er deren Blut heimlich aufgefangen habe: *„...das san` so Glückszufälle, weißt`, wenn man das grad` findet in dem Trubel, wenn man`s braucht. [...] Wir machen doch alles original. Wir wollen das Filmblut nicht. Filmblut ist nicht schön - sondern richtiges Ochsenblut!“*[122]

Der Schnee im Garten der Fuchsbauvilla ist zum Teil künstlich aus Schaum erzeugt. Als Hermann und Clarissa sich bei Nacht zum ersten Mal im Fuchsbau wiedertreffen und gemeinsam Hermanns Wolfs-Komposition spielen, ist vor dem nächtlichen Fenster die verschneite Terrasse mit einem schneebedeckten Ast eines Baumes sichtbar.
Dieses Szenario ist komplett künstlich hergestellt. Außen im Garten erhebt sich eine riesige weiße Kulissenwand, die den gesamten Bildbereich des Fensters abdeckt. Der, über der Terrassenbrüstung hängende Zweig ist vom Ausstatter Bauer passend plaziert worden und der „Schnee“, der die Terrasse kniehoch bedeckt, ist in Wirklichkeit von der Feuerwehr erzeugter Schaum, der kunstvoll über Geländer, Ast und Lampen der Terrasse verteilt wurde. Die fallenden Schneeflocken werden vom Ausstatter Franz Bauer, der ein Stockwerk höher auf einer Terrasse steht, aus mehreren Sprühdosen erzeugt. Erst in der anheimelnden, nächtlichen Beleuchtung wirkt diese Szene im Filmbild dann so, als würde außen vor dem Fenster des Fuchsbaus leise der Weihnachtsschnee des Jahres 1963 herniederfallen.

Auch der in der *Zweiten Heimat* über weite Teile der Reihe niederfallende Regen ist in der Regel künstlich mit Feuerwehrschläuchen oder Regenanlagen erzeugt. Nacht-Innenaufnahmen sind teils bei Tag mit abgedunkelten Fenstern gedreht und Jahreszeiten für den Film inszeniert. All dieser ausstattungstechni-

[122] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.

sche Aufwand dient der Erzeugung einer längst vergangenen, möglicherweise sogar nie dagewesenen, Lebenswelt, die der Vorstellungswelt des Autoren entspringt. Dazu Edgar Reitz: *„Es ist alles ... aus der Vorstellungswelt auf die Leinwand rübergebracht. Und alles, was wir hier treiben an Aufwand mit Ausstattung und Schauspielern und Organisation, das dient letztlich nur der Illusion - erzeugt lediglich Schatten. Das ist ja auch das Schöne daran.“*[123]
Auch Kunstwerke wie Gemälde wurden eigens für *Die Zweite Heimat* angefertigt. Beim Stöbern auf dem Dachboden des Fuchsbaus entdecken Fräulein Cerphal und Huan unter dem ganzen Trödel alte Faschingskostüme, Masken und zahlreiche Gemälde, die einfach nur herumstehen. Darunter ist ein großes Gemälde, „ein Beckmann“, auf dem zahlreiche Künstler wie Brecht und Feuchtwanger, Thomas Mann sowie der ominöse Herr Gattinger, einstiges Mitglied der SS-Leibstandarte, festgehalten sind.

9.2.4. Charaktere

Das Hauptcharakteristikum der Fernsehreihe *Heimat* ist das gleichberechtigte Spiel von professionellen Schauspielern und Laiendarstellern vor der Kamera. Die 30 wesentlichen Hauptprotagonisten, die den Film tragen, hat Reitz mit ausgebildeten Mimen besetzt, die für ihre Rollen Hunsrücker Mundart erlernen mußten. Sie stehen im Film einfachen Bauern gegenüber, die sich erst in das inszenierte Spiel vor einer Filmkamera einfinden mußten. Circa 150 mittlere und kleine Rollen wurden mit aus der Region stammenden Personen besetzt.
Während des Drehens mußten nun diese zwei vollkommen unterschiedlichen Gruppen regiemäßig betreut werden: Den Schauspielern mußte eindeutig erklärt werde, wie sie eine Rolle zu spielen haben, während die Laien mit äußerster Sensibilität, nach ihren jeweiligen Fähigkeiten, instruiert werden mußten und auf keinen Fall durch zu strenge Anweisungen verunsichert werden durften.
Die mitspielenden Hunsrücker Bauern beschreiben die Sensibilität, mit der Reitz seine Darsteller zu führen verstand, in der Fernsehdokumentation von Stephan Köster mit ihren eigenen, einfachen, aber um so verständlicheren Worten: *„...die Schauspieler, wo hier im Film mitwirke`, das sin` ja studierte Leut` - und dann tappe` mir dumme Bau`re dann dazwische, - gelt, so ungefähr is` das...“; „...Reitz, also der muß ja auch Nerve` han wie a Strick... [...] ...denn man hört ja auch kein hartes Wort. [...] - der probiert immer noch a` mol...“*[124].
Aber auch seinen professionellen Akteuren erklärt Reitz anhand einzelner Sätze aus den Dialogen ausführlich die Rolle der „kleinen Leute“, um sich tatsächlich in die Lebensumstände der dargestellten Zeiten hineindenken zu können: *„...hier ist so`n Satz - „Man soll das Leben genießen, man weiß nie was*

---

[123] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.
[124] Beständiger Wechsel - Das Dorf, die Zeiten und der Heimatfilm. Fernsehdokumentation von Stephan Köster. Produktion: Tag/Traum Filmproduktion, Köln; WDR, Köln 1984.

noch kommt.“ - das ist eigentlich fürs ganze Dritte Reich nachher ein Gefühl. Aus dem Gefühl heraus kann man in den Krieg ziehen oder da kann man sich derart in Schulden stürzen, daß nur noch der Krieg übrig bleibt als Lösung. Die kleine Uhrmacherfamilie wird damit echt so`n Fußvolk für das Dritte Reich.“[125]

Reitzs Darstellerführung ist deshalb so erfolgreich, weil er sich auf jede einzelne Persönlichkeit nach deren individuellen Fähigkeiten und Schwächen einstellen und diese bestmöglich in die filmische Handlung integrieren kann. Bei professionellen Darstellern bringt er die Härte und Durchsetzungsfähigkeit mit, nach ausführlicher Instruktion eine exakte Umsetzung zu verlangen, während er auf der anderen Seite nicht schauspielerisch ausgebildete Personen so frei als möglich agieren läßt, um ihnen die Scheu vor der Kamera zu nehmen. Diese Personen werden zudem oftmals nach ihren wirklichen Berufen eingesetzt. So spielt der Schmied Willi Burger in *Heimat* ebenfalls einen Schmied, viele der Bauern im Film sind auch im wirklichen Leben Bauern, die auch in ihrer eigenen Sprache, dem Hunsrücker Platt, sprechen dürfen. Nicht die Laien müssen sich in *Heimat* an den Profischauspielern orientieren, sondern vielmehr umgekehrt, die Profis an den Laien, indem sie beispielsweise deren Sprache erlernen.

Nur so kann man mit Laiendarstellern erfolgreich arbeiten und Charaktere möglichst authentisch auf die Leinwand bringen. Auch spontane Änderungen oder Erweiterungen von Rollen sind bei Reitz möglich. So funktionierte er beispielsweise Kurt Wagners Rolle des Glasisch-Karl noch während der Dreharbeiten von einer Nebenrolle zur Hauptrolle, dem eigentlichen Erzähler von *Heimat*, um.

Bei Reitz steht das menschliche Individuum mit seiner eigenen Lebenserfahrung immer im Zentrum. So beschreibt denn auch der Darsteller des Schabbacher Korbflechters, „Opa Land“ die auf ihn persönlich zugeschnittene Rolle: *„Beim Edgar Reitz - also da soll ich ma` uff erster Stelle den ärmste` Mann spiele. Ich bin een armer Korbflechter aus ein` armer Korbflechterfamilie. - Un` eh, da hon` se mer` ooch so`n armseliches Häusche` - hon se mer ooch uffgebaut. Von vor fünfzich Jahr` - wo de` arme Korbflechter gehaust hon. Hier so a richtich`s Original, wie`s in der Zeit war.“*[126]

Die Charaktere der *Heimat* entwickelt Reitz wie beiläufig aus dem Geschehen. Beispielsweise werden die Protagonisten in der fast 13-minütigen Anfangsszene nach Pauls Kriegsheimkehr dadurch eingeführt, daß die Kamera das normale Alltagsgeschehen in der Bauernküche beobachtet.

Die Mutter ist mit ihrer Tochter Pauline mit der Essenszubereitung beschäftigt, der Vater kommt von der Arbeit herein, wäscht sich die Hände und setzt sich in seinen Lehnstuhl, wo er sich eine Pfeife anzündet. Der Bruder Eduard liest, vor dem Fenster sitzend, in einer Zeitung und kippelt dabei gefährlich auf seinem Stuhl hin und her. Aus den beiläufigen, alltäglichen Dialogen dieses Szenarios entwickelt Reitz allmählich die Charaktere. Beispielsweise wird die

[125] ebd.
[126] ebd.

Tatsache, daß Eduard lungenkrank ist und deswegen Schonung bedarf, durch die ständigen, nervtötenden Ermahnungen der Mutter eingeführt. Sie spricht zu ihm wie zu einem kleinen Kind: „Eduard, dei Lung`! - Du sitzt ja schon wieder am Fenster! - Du wirst noch mit dein` Stuhl umfalle! - Zappel doch net` so! - Wo er doch so aufpasse` muß auf sein` Gesundheit“. Eduard selbst befolgt schweigend die Ratschläge der fürsorglichen Mutter. Er steht auf und geht, ohne das Lesen zu unterbrechen, zum anderen Fenster des Raumes herüber, wo er sich erneut auf einem anderen Stuhl niederläßt, die Beine auf die Fensterbank legt und erneut mit dem Stuhl zu kippeln beginnt. Die Schwester Pauline erzählt Paul von Wiegands neuem Motorrad, der gerade vor dem Fenster vorbeifährt und dabei von Eduard von seinem Fensterplatz aus beobachtet wird.
Durch Handlungen oder Äußerungen treten erst die Charakterzüge der einzelnen Personen hervor. Die Skurrilität der einfachen Bauernbevölkerung tritt beispielsweise in unbedachten, spontanen Äußerungen zutage, die die Hunsrücker Bevölkerung kennzeichnet. Man klatscht und tratscht über Personen, die gerade nicht anwesend sind. Dieses Zusammenspiel aus Dialogen und Aktionen vor der Kamera läßt sich exemplarisch am Interessantesten an der Küchenszene erläutern. Wie zuvor schon beschrieben, ist die Küche der zentrale Ort des bäuerlichen Lebens. Die Kamera nimmt dabei die Rolle des Beobachters ein.
Paul sitzt, von den Ereignissen des überstandenen Ersten Weltkrieges traumatisiert, am Küchentisch. Er lehnt mit dem Rücken an einen Pfeiler und starrt auf einen unter der Decke hängenden Fliegenfänger, an dem zahlreiche Insekten kleben. Als subjektive Wahrnehmung Pauls erscheint die Einstellung des Fliegenfängers, wie zuvor schon der Blick durch das Fenster der Schmiede, in Farbe. Auch hier soll durch den kurzen Farbeffekt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Pauls subjektives Erleben gelenkt werden. Um ihn herum läuft das alltägliche Leben ab: Auf dem Herd steht ein dampfender Topf; die Mutter umsorgt den Sohn, indem sie ihm einen Teller mit Essen auf den Tisch stellt; der Vater kommt zur Tür herein und wäscht sich an einem Waschbecken die Hände; der lungenkranke Bruder Eduard liest, auf einem Stuhl schaukelnd, in einer Zeitung und wirft von Zeit zu Zeit eine laut vorgelesene Schlagzeile ein; die Schwester Pauline hilft der Mutter bei der Wäsche. Paul sitzt nur mit starrem Blick da und nimmt von dem Geschehen um ihn herum keine Notiz.

Die Rolle von Reitzs Co-Autoren Peter Steinbach für die Zeichnung der Hunsrücker Charaktere ist auch nicht zu vernachlässigen. Gemeinsam haben sie die Mentalität der Hunsrückbewohner in entsprechende fiktionale Filmcharaktere transferiert. Diese besondere Mentalität der Hunsrücker beschreibt Reitz folgendermaßen: *„...Was mir hier aufgefallen ist, ist so`ne Art, daß sie`s Maul nicht halten können. Und* [ich] *hab so oft Szenen gemacht, wo Leute so sind; daß Leute sagen, was sie denken; daß ihnen das so rausrutscht und sie sich das Maul erst viel zu spät zuhalten - nachher. Das find` ich so liebenswert, wenn sie plötzlich merken, - mein Gott, jetzt ist es mir rausgerutscht. Und es*

ist nicht die feine Art gewesen. [...] ...dafür kommen die in den Himmel, das weiß ich genau - ...in den Hunsrücker Himmel!"[127]
Der WDR-Redakteur Joachim von Mengershausen beschreibt die Zusammenarbeit von Reitz und Steinbach bzw. ihre Fähigkeit im Umgang mit den Menschen im Film, der sensiblen und feinsinnigen Entwicklung ihrer Charaktere folgendermaßen: *„Eine andere Sache ist die Warmherzigkeit, mit der diese Figuren gezeichnet sind - auch in ihren verbalen Äußerungen. Was auch sehr damit zusammenhängt, daß Reitz das nicht alleine gemacht hat, sondern einen genialen Co-Autoren hatte, nämlich den Peter Steinbach, der einen enormen Einfluß auf dieses ganze Werk hatte - jemand der völlig unverbraucht war, den ich ein paar Jahre zuvor entdeckt hatte und der seinen ersten Film geschrieben hatte, damals auch für Reitz, diese ´Stunde Null´. Und das war dann damals, als wir solch einen Erfolg hatten - da fragte mich jemand, wie ich denn so was bezeichnen würde, also diese Zusammenarbeit und ich konnte damals nur stammeln, das ist ein absoluter Glücksfall gewesen, daß diese beiden Menschen sich in dem Moment ihrer Biographie getroffen und sozusagen gezündet haben.*[128]

Die Figuren in Heimat werden in erster Linie über die Verhältnisse und Beziehungen, die sie untereinander aufbauen, charakterisiert. Erst in der Begegnung mit anderen zeigen die Hunsrücker Charaktere ihr tatsächliches Wesen. Im Folgenden sind die Hauptcharaktere über ihre Beziehungen untereinander beschrieben:

Maria Simon und Paul Simon:
Die neunzehnjährige Maria Wiegand verliebt sich nach dessen Kriegsheimkehr in den 21-jährigen Paul Simon, der in ihrem Elternhaus für den Vater einen Radioempfänger baut und dabei von Maria unterhalten wird. Das junge Paar heiratet im Jahr 1923 und setzt zwei Kinder in die Welt: Anton und Ernst. Das Familienglück scheint äußerlich perfekt, doch innerlich zieht es den jungen Paul in die Ferne. Durch seine Kriegszeit in Frankreich hat er erfahren, daß es auch noch ein Leben jenseits des Hunsrück gibt. Nach seiner Heimkehr im Jahr 1919 hatte er sich nie wieder voll in das Dorfleben integriert, sondern seine eigenen Ideen mitgebracht. Mit selbstgebauten Rundfunkempfängern versuchte er, immer weiter entferntere Sender zu empfangen, worin bereits ein erstes Zeichen seiner Abkehr vom geordneten Dorf- und Familienleben erkennbar wurde. Doch seine Umwelt nahm zu jener Zeit sein Verhalten noch nicht wahr. Um so überraschter waren denn auch die Bewohner Schabbachs, als er eines Tages, im Jahr 1928, seiner Frau Maria erklärte, im Dorfgasthaus noch ein Bier trinken zu gehen. Doch statt das Wirtshaus zu betreten, zog es ihn eiligen Schrittes aus dem Dorf heraus. Von dem, auf einem Feld arbeitenden, Mäthes-Pat wurde er noch beobachtet, wie er davonging. Doch seitdem war jede Spur von ihm - jeder Lebenshinweis - verschwunden. Maria wohnt

[127] ebd.
[128] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

seither mit ihren beiden, vaterlos aufwachsenden Kindern Anton und Ernst im Haus von Pauls Eltern, die sich das Fortgehen des Sohnes ebenfalls nicht erklären können. Erst zehn Jahre später, im Herbst 1938, erhalten sie überraschend einen Brief von Paul, aus dem hervorgeht, daß er in die USA emigrierte und in Detroit eine Fabrik in der Elektrobranche errichtete - die Firma „Simon Electric“, die Rundfunkgeräte produziert. Da ihm die Nationalsozialisten die Einreise nach Deutschland verweigern, kommt Paul erst in der Nachkriegszeit, im Mai 1946, „zu Besuch“ nach Schabbach. Die Dorfbewohner feiern Paul als den großen „Helden und Heimkehrer“, doch seine Frau Maria kann ihm sein unerwartetes Fortgehen nicht verzeihen. Sie ist mittlerweile Mutter eines dritten unehelichen Kindes, Hermann, den sie von ihrer eigentlichen großen Liebe, dem Bauingenieur Otto Wohlleben, bekam. Auch später, als beide alt sind und Maria Paul nach dessen Gründen für sein Fortgehen befragt, kann dieser keine Antwort finden. Ihr Verhältnis bleibt gespalten, auch wenn beide sich bemühen, wieder zueinander zu finden. Erst nach Marias Tod im Jahr 1982 erklärt Paul weinend seinem Sohn Hermann, daß Maria Zeit seines Lebens seine große und einzige Liebe gewesen sei.

Otto Wohlleben:
Maria Simon lernt Otto Wohlleben im Jahr 1936 kennen, als dieser den Verlauf der geplanten Hunsrückhöhenstraße vermessen muß und dazu im Hause der Familie Simon eine Unterkunft findet. Durch einen Unfall Ottos kommen sich beide näher. Maria muß den hilflosen Otto, dessen gesamter rechter Arm und Oberkörper in ein Gipskorsett gezwängt sind, versorgen, was ihr jedoch sichtlich Freude bereitet.
Maria verwöhnt ihre Kinder, da diese ohne Vater aufwachsen müssen. Sie kauft ihnen sämtliche gewünschten Spielzeuge - von zahlreichen Segelfliegern für Ernst über Modellbaukästen und eine Dampfmaschine bis hin zu einer kompletten Photoausrüstung einschließlich Dunkelkammer in einem Nebenraum der Küche für Anton. Otto Wohlleben wird insbesondere für Ernst zu einem „Ersatzvater“. Er bastelt mit ihm bis spät in die Nacht an dessen Modell-Segelfliegern.
Als Paul Simon unerwartet seinen Besuch ankündigt, verläßt Otto Wolleben Maria und meldet sich, vom Leben und der Liebe enttäuscht, freiwillig zu einem Bombenräumkommando der Wehrmacht. Durch Zufall kommt er im Jahr 1944 nochmals nach Schabbach und kann hier bei einer Übernachtung im Hause Simon mit Maria das Mißverständnis seiner Flucht klären. Otto dachte, daß Maria ihren Mann Paul noch immer liebte. Beide durchwachen die Nacht, die vom Lärm alliierter Luftangriffe auf die deutschen Städte am Rhein überschattet wird. In dieser einen Nacht findet Maria Simon mit Otto ihr Glück. Doch schon am folgenden Tag kommt dieser bei einer Bombenentschärfung ums Leben.

Maria:
Von nun an lebt Maria allein. Von der jungen, lebensfrohen Frau wird sie schnell zu einer strengen Mutter, die ihrem dritten Sohn Hermann, der ihre

einzige Erinnerung an den geliebten Otto Wohlleben ist, einmal ein besseres Leben ermöglichen möchte. Hermann besucht die höhere Schule und wird von ihr ständig ermahnt, daß er seine Lateinvokabeln lernen müsse. Doch Hermann kann die Wunschvorstellungen seiner Mutter nicht erfüllen. Er verliebt sich in das einfache, elf Jahre ältere Flüchtlingsmädchen Klärchen, das ein Kind von ihm erwartet und dieses abtreiben läßt. Durch einen unglücklichen Zufall gelangen Mutter und der größere Bruder Anton in den Besitz eines Briefes, in dem Klärchen von der geheimgehaltenen Liebe wie auch von der Abtreibung berichtet. Dieser Brief ist die eigentliche Enttäuschung der Maria Simon. Ihr Sohn Hermann hat nichts mit der Vorstellung gemein, die sie sich von ihm einst gemacht hatte. Als Hermann denn auch bitter gekränkt den Hunsrück verläßt, nach München geht und dort ein moderner Künstler - Komponist - wird, bricht der Kontakt zu ihm über Jahre vollkommen ab und Maria vereinsamt innerlich. Sie kann mit der Musik ihre Sohnes, seiner provokanten Lebensweise - eines Tages taucht er gleich mit zwei Freundinnen im Haus der Mutter auf - nichts anfangen. Als Hermann in München heiratet, kommt sie nicht persönlich, sondern schickt Marie-Goot und Pauline an ihrer statt. Erst spät erkennt Hermann, welche Hoffnungen die Mutter eigentlich in ihn gesetzt hatte. Als Maria Simon im Jahr 1982 stirbt, wird den Schabbachern erst bewußt, welche Funktion sie im Dorf hatte. Sie war diejenige, die die Traditionen der alten, bäuerlichen Welt bis zum Schluß bewahren wollte. Erst nachdem sie nicht mehr da ist, wird deutlich, was dem Ort Schabbach mit dem unmerklichen Einmarsch der Moderne abhanden kam - die Wärme und Geborgenheit der Familie, gegen die auch Hermann lange Jahre rebellierte: die ursprüngliche Heimat.

Katharina und Mathias:
Katharina und Mathias Simon sind einfache, erdverwachsene Hunsrückbewohner, die ihr Brot in traditioneller Form mit harter Arbeit erwerben. Mathias ist der Schabbacher Schmied. Seine Schmiede gegenüber dem Wohnhaus ist sein „eigenes Reich“, in dem er glücklich ist. Mathias ist ein schweigsamer, gütiger Mann, der niemanden bevormundet, jeden freundlich behandelt und die anderen Menschen ihr Leben leben läßt, so wie sie es für richtig halten.
Seine Frau Katharina hingegen ist eine resolute Bäuerin - das eigentliche Haupt der Familie, die kein Blatt vor den Mund nimmt, um ihre eigenen Moralvorstellungen zu verteidigen. So nimmt sie denn auch ihre aus dem Ruhrgebiet stammenden Großenkelinnen Ursel und Lotti mit zu sich nach Schabbach, um ihnen in der harten Kriegs- und Nachkriegszeit ein sicheres Überleben auf dem Land bieten zu können. Gegenüber dem nationalsozialistischen Regime ist sie von Anbeginn an kritisch eingestellt und klagt dessen Ungerechtigkeiten offen an. Als im Jahr 1943 Wilfried Wiegand zwei französischen Kriegsgefangenen, die auf dem Simonschen Hof beschäftigt sind, ihre Lebensmittelzuwendungen verweigern will, besitzt sie die Courage, den im Dorf mächtigen SS-Mann vor den anderen Dorfbewohnern als „Feigling“ zu beschimpfen, der sich an der „Heimatfront“ vor den eigentlichen Kriegsgefahren drücke.

Katharina besitzt einfache, ursprüngliche Moralvorstellungen, die sie vorbehaltlos vertritt. Wenn sich die anderen Dorfbewohner von Wilfried Wiegands SS-Uniform abschrecken lassen, erklärt sie ihm keck, daß „sein Vater, wenn er nicht so alt und krachelich wäre, ihm gerad` den Arsch` voll geben müsse“. Am Ende ihres Lebens, im Mai 1947, erkennt Katharina, welchen Wandlungen die bäuerliche Tradition in der Zeit, in der sie lebte, unterlag. Sie erklärt, daß sie in ihrem Leben sechs Mal den Beginn einer neuen Zeit erlebt habe.

Hermann Simon:
Hermann ist das uneheliche Kind Maria Simons, Sohn des Bauingenieurs der Hunsrück Höhenstraße, Otto Wohlleben. Hermann selbst kann sich nur an eine einzige Begegnung mit dem Vater im Alter von vier Jahren erinnern. Kurz danach kam Otto Wohlleben bei einer Bombenentschärfung ums Leben. Marias drittes, uneheliches Kind Hermann soll es einmal besser haben als sie selbst und deshalb ermöglicht sie ihm den Besuch eines Gymnasiums.
Doch Hermann enttäuscht alle Erwartungen seiner Mutter durch die nichtstandesgemäße Liebesbeziehung zu Klärchen Sisse, einer elf Jahre älteren Frau, die als Kriegsflüchtling bei den Simons Unterschlupf fand. Auf dem Dachboden des Elternhauses haben sie sich einen geheimen Rückzugsort geschaffen, an dem sie erste sexuelle Kontakte pflegen. Auch in der Schule fällt Hermann dadurch aus der Rolle, daß er den Sportunterricht boykottiert und stattdessen mit einigen Schulkameraden über die Sprache philosophiert. Mit den Äußerungen „Können Sie sich Hölderlin beim Turnen vorstellen?“ oder „Nie wieder Krieg“ provozieren sie ihren Sportlehrer. Hermann spielt nachmittags mit denselben Kameraden in einer Jazzkapelle, deren Musik die älteren Damen aus der Nachbarschaft erzürnt. Mit dem Spruch „Kunst muß weh tun“ wehren sich die Jugendlichen gegen die Spießigkeit der Erwachsenenwelt.
Hermanns Rettung besteht in seinem kompletten Bruch mit der Heimat. Mit 18 Jahren verläßt er das Elternhaus, um in München Musik zu studieren. Nach der zerstörten Beziehung zu Klärchen schwört Hermann der Liebe ab, kann sich jedoch nicht sehr lange an sein Versprechen halten. Obwohl er die Cellistin Clarissa liebt, heiratet er die fürsorgliche, mütterliche Waltraud. Erst nach dem Scheitern dieser Ehe und zahlreichen Liebesverwirrungen kann er Clarissa seine Liebe gestehen. Auch in seiner Entwicklung als Musiker leidet Hermann unter starken Selbstzweifeln. Im Jahr 1970 schenken sich die Liebenden Clarissa und Hermann ihre Freiheit während Hermann beschließt, „das Warten zu lernen“.

Clarissa Lichtblau:
Clarissa ist die Tochter einer, aus Pommern stammenden, Protestantin und eines Bayern aus Wasserburg am Inn. Die Ehe zwischen ihren Eltern wurde von der Familie des Vaters verhindert, der im Zweiten Weltkrieg fiel und den Clarissa nie kennenlernte. Trotz intensiver Bemühungen der Eltern wurde sie zu einem „unehelichen Kind“ und schwor sich schon als Fünfjährige, niemals zu heiraten. Clarissa lebt ausschließlich für die Musik. Von den Männern, im Be-

sonderen von Hermann, wird sie inbrünstig geliebt, doch Clarissas Wesen bleibt ihnen gegenüber verschlossen. Ihr musikalisches Talent wird von einem Mäzen, einem reichen Arzt aus Wasserburg, gefördert, der ihr ein wertvolles altes italienisches Cello schenkt. Genau wie einst ihre Mutter wird Clarissa eines Tages ungewollt schwanger und verliert bei einer illegalen Abtreibung beinahe das eigene Leben. Um aus der Abhängigkeit von ihrem Mäzen zu geraten, gibt Clarissa eines Tages das Cellospiel auf und widmet sich dem Gesang. Bei dieser musikalischen Neuorientierung lernt Clarissa eine amerikanische Musikerin kennen, in die sie sich verliebt. Beide treten für die Emanzipation der Frau ein, worunter insbesondere Hermann Simon leidet. Clarissa ist ein freiheitsliebender Mensch. Sie möchte ihre Liebe zu Hermann nicht in einer gewöhnlichen Beziehung einengen. Deshalb verläßt sie ihn am Morgen nach der ersten Liebesnacht.

Schnüsschen/Waltraud:
Das Hunsrücker Mädchen, das Hermann bereits seit seiner Kindheit aus dem Hunsrück kennt und die ebenfalls schon in der ersten *Heimat*, in dem Festzelt im Jahr 1955, in Erscheinung trat, kommt im November 1962 als Reiseleiterin nach München. Sie hat die Verbindungen zur Heimat noch nicht abgebrochen, spricht weiterhin Hunsrücker Dialekt und vermittelt Hermann so unbewußt ein Gefühl heimischer Wärme und Geborgenheit. Mütterlich kleidet sie ihn vor Konzertauftritten ein und übernimmt auch sonst unbewußt Charakterzüge von Hermanns Mutter Maria. Nach einem Konzertauftritt hilft sie ihm fürsorglich in die Jacke: „Komm zieh` a mol die Jack` an - du hast dich angestrengt!“ Bei Schnüsschen findet Hermann die Geborgenheit, die er bei der emanzipierten, selbstbewußten Clarissa vergeblich sucht. Diese Suche nach Geborgenheit endet schließlich sogar in dem, für den revoltierenden Künstler ungewöhnlichen, Entschluß zur Heirat. Mit der Geburt der Tochter Lulu drängt Waltraud Hermann ungewollt in die Rolle des Familienvaters und sorgt so dafür, daß seine Verbindung zu den ehemaligen Mitstudenten einschläft.
Erst spät beginnt auch Waltraud, sich zu emanzipieren, indem sie ein Studium der Sozialwissenschaft beginnt und die Werke von Marx studiert. Sie betätigt sich als Sozialarbeiterin und möchte am liebsten alle Münchener Drogenabhängigen, die gegen Ende des Jahrzehnts den Englischen Garten bevölkern, auf den rechten Weg zurückbringen. In ihrer Familie entstehen dadurch Konflikte, die schließlich zur Trennung von Hermann führen.

Ansgar Herzsprung und Eveline Cerphal:
Eveline kommt nach dem Tod ihres Vaters nach München um sich auf die Spurensuche nach ihrer Mutter zu begeben, die sie nur sehr kurze Zeit als ganz kleines Kind kennenlernte. Sie kann sich nicht mehr bewußt an sie erinnern. Wie sie erst in München von Frau Ries und der Tante Elisabeth Cerphal herausfindet, war die Liebe zwischen ihrer Mutter und ihrem Vater nicht gesellschaftlich geduldet und über die Kriegswirren wurde die Heirat von der Familie verhindert. Die Mutter kam bei einem Bombenangriff ums Leben und Eveline wuchs bei Vater und Verwandten in Neuburg an der Donau auf. Erst

mit dem Tod des Vaters beginnt sie, die „Heuchelei“ in ihrem Heimatort zu erkennen. In München wird sie von dem Medizinstudenten Ansgar bei der Suche nach ihrer Vergangenheit unterstützt. Ansgar fällt durch seinen offen zur Schau gestellten Zynismus auf: Er verspottet die deutsche Vergangenheit im Nationalsozialismus und spricht offen jegliche faschistischen Tendenzen in der deutschen Gesellschaft an. Als er nach München kam, hatte er seine gesamten Koffer, alles was ihn an seine Rosenheimer Vergangenheit erinnerte, verbrannt. Er bezeichnet das Wirtschaftswunder als „die Machtergreifung der Spießer - nur ohne Hitler“ und verspottet die Angst vor dem Tod. Doch damit versucht er lediglich die Vorahnung des eigenen frühen Todes zu verdecken. Er mutet dem eigenen Körper unermeßliches zu, konsumiert Drogen und stirbt bereits im Alter von 22 Jahren - allerdings nicht am Drogenkonsum, sondern dadurch daß er bei seiner Tätigkeit als Straßenbahnschaffner mit dem Fuß in der Tür steckenbleibt und von der Bahn zu Tode geschleift wird. Eveline, die in München jede Stunde mit Ansgar verbrachte, weigert sich nach seinem Tod, jemals eine andere Liebe als die zu Ansgar zuzulassen.

Elisabeth Cerphal:
Die in dem Titel der ihr zugedachten Episode als „ewige Tochter“ bezeichnete Verlagserbin Elisabeth Cerphal versucht mit der Beherbergung der Studentengruppe in ihrer Villa ihr eigenes Alter zu verdrängen. Ihr kindlicher Charakter zeichnet sich durch ihre Unordnung aus, die nur durch die Haushälterin Frau Ries gebändigt werden kann. So reißt sie denn auch, als sie ihren im Sterben liegenden 84-jährigen Vater besuchen will, im Vorgarten des Altenheimes Blumen aus, um diese ein paar Minuten später dem dahinscheidenden Mann mit den Worten: „Vati - kuck`mal, was ich Dir geklaut habe“ zu überreichen. Der Vater, der sein Testament machen möchte, ermahnt die über 50-jährige Frau denn auch: „Kind, warum bist Du immer noch so unordentlich? - Du bist jetzt bald erwachsen!“

In zahlreichen Nachnamen seiner Studenten nimmt Reitz schon einen Teil ihrer Charakterisierung vorweg. Die Rebellion der späteren Terroristin Helga findet man schon in ihrem Nachnamen „Aufschrey“. Das früh gebrochene Herz Ansgars, das auch seine Freundin Eveline nicht mehr zusammenzufügen vermag, findet sich in seinem Namen „Herzsprung“ wieder. Der Kameramann Rob heißt bezeichnenderweise „Stürmer“ und in Clarissas Namen „Lichtblau“ findet sich die ganze Sehnsucht, Poesie und Sensibilität der jungen Künstlerin wieder.

Unverrückbare Grundvoraussetzung für die Besetzung der *Zweiten Heimat* war, daß die Musikerrollen der Reihe mit tatsächlichen Musikern besetzt wurden, die auch als Schauspieler tätig waren. Das Musizieren im Film zu „inszenieren“ ist nach Auffassung von Edgar Reitz unmöglich, da es einfach ein zu sensibler Akt der Konzentration ist: *„...Musik ist da anders. - Man kann sich*

nicht an ein Klavier setzen, wenn man nicht Klavier spielen kann. Und aus einem Streichinstrument ne`n ordentlichen Ton herauszubringen, - das muß man schon üben. ... Da kann man nicht nur Attitüden machen. [...] Der Ernst und die Konsequenz, mit der künstlerische Arbeit gemacht wird, ist nirgends erkennbarer als in der Musik."[129]

Auch in der *Zweiten Heimat* gewährte Reitz seinen Darstellern Raum für Improvisation, für das persönliche Entfalten der zugedachten Rolle. Frank Röth, Darsteller des Stefan Aufhäuser, erläutert: „*Ich glaube ich hab* [in der *Zweiten Heimat*] *noch nie `ne Szene gespielt, wie sie jetzt im Buch war. Die war immer anders. Und da iss`er* [Edgar Reitz] *auch wirklich sehr uneitel und läßt da alles zu.*"[130]
Für Reitz selbst ist die Arbeit in einem Team von übergeordneter Wichtigkeit. Erst über die Arbeitsteilung in einem Team wird ein Filmregisseur zur Arbeit befähigt: „*Also ich habe zehn Finger an den Händen und mit dem Team zusammen habe ich einhundert Finger. ... Das Team ist für mich der große Körper, der überhaupt einen Film drehen kann. Einer allein kann nicht einen Film drehen. Er hat nicht genug Hände, er hat nicht genug Köpfe, er hat nicht genug Wissen - und erst mit all dem zusammen ist er ein filmfähiges Wesen. Allerdings bin ich auch der Meinung, daß ich der Kopf dieses Wesens bin oder sein Herz. Also ich bewege es. Es kann alleine keinen Film drehen, ohne mich. Aber ich kann auch ohne es keinen Film drehen, gar keinen!*"[131]

In der ersten *Heimat* zeigt Reitz noch ein traditionelles Frauenbild. Die Frauen sind diejenigen, die die Familie unter sich haben, sich für die Kindererziehung und die Küche verantwortlich zeigen. Frauen wie Luzie oder Martina sichern sich durch ihre „Tätigkeit" als Prostituierte in der fernen Großstadt Berlin zumindest eine eingegrenzte Eigenständigkeit, von der in dem kleinen Hunsrückdorf niemand etwas wissen darf. Luzie verbirgt ihr Geltungsbedürfnis hinter der Bürgermeisterfassade des Ehemannes Eduard, den sie voll und ganz „im Griff" hat. In der Enge des Bauerndorfes Schabbach ist das Aufrechterhalten einer Fassade von entscheidender Bedeutung, hinter der sich aufstrebende Frauen wie Luzie verbergen können. In der Dorfgemeinschaft können Frauen nur durch Anpassung an die traditionellen Werte bestehen, sich aber nicht selbst verwirklichen. Sie werden ungefragt in die Bereiche Ehe, Familie, Kindererziehung und Hauswirtschaft gedrängt, haben aber keine Chance, ihre eigentlichen Talente oder Lebenswünsche zu verwirklichen.
In Kriegszeiten sind es die Frauen, die daheim die „Stellung halten" müssen und nun auch Männerberufe ausführen. Sie verrichten die Feldarbeit, Maria Simon wird zu Zeiten der Heimatfront als weiblicher Postbote eingesetzt. Die

---

[129] Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat". Fernsehdokumentation von Robert Busch. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH, München; WDR, Köln 1988.
[130] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat". Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.
[131] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat". Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.

männlichen Dorfbewohner in Kriegszeiten bestehen vornehmlich aus Alten oder Kranken, die für den „Dienst am Vaterland“ keinen Wert besitzen oder aus „Drückebergern“ wie Wilfried Wiegand, der seine Stellung bei der SS dazu „mißbraucht“, sich vor dem gefährlichen Einsatz an der Front zu drücken und lieber die an der Heimatfront zurückgebliebenen Frauen befehligt.
Dieses Frauenbild bleibt in der Provinz auch über das Ende der Reihe im Jahr 1982 erhalten. Am Hunsrück sind Emanzipationsbewegung oder 68`er spurlos vorübergegangen.
Maria Simon ist jedoch eine Frau, die gezwungenermaßen aus dieser traditionellen Frauenrolle ausbrechen muß, da sie ihre Kinder ohne Mann aufzuziehen hat. Maria Simon zieht ein uneheliches Kind auf, das sie von ihrer großen Liebe Otto Wohlleben bekam. Dieses wird erstaunlicherweise von der Dorfgemeinschaft und auch den Schwiegereltern geduldet, da man einsieht, wie schwer sie es nach dem Verschwinden des Mannes gehabt hat. Doch bei der Erziehung dieses unehelichen Kindes Hermann legt sie die selbst gelebte Liberalität wieder ab und versucht ihn nach den traditionellen Moralvorstellungen der engen Dorfgemeinschaft zu erziehen, was katastrophal scheitert. Sie zerstört Hermanns nicht-standesgemäße Liebe zu dem Flüchtlingsmädchen Klärchen Sisse. Maria Simon übernimmt mit zunehmendem Alter wieder die engen dörflichen Traditionen und legt die Liberalität, in der sie selbst einst ihre nicht-standesgemäße Liebesbeziehung zu Otto Wohlleben leben konnte, beiseite. Die Tradition scheint auch für Maria Simon ein ungeschriebenes Gesetz zu sein.

Zu einer wirklichen Emanzipation der Frauen kommt es dann erst in der *Zweiten Heimat*, in der die Frauen, die aus den Traditionen und der Enge des Dorfes in die Großstadt geflüchtet waren, erst hier ihre persönlichen Bedürfnisse verwirklichen können. Und auch sie haben es zu Beginn schwer mit der neuen Eigenständigkeit. Am Beispiel der Clarissa Lichtblau kann der Zuschauer beobachten, wie langsam dieser Prozeß voranschreitet. Aus der anfänglich wohlbehüteten Musikerin, die nur durch die Förderung eines Mäzens ihr Musikstudium absolvieren kann, entwickelt sich nach und nach eine emanzipierte Persönlichkeit, die dabei zahllose Rückschläge durchleiden muß. Über die Schmähung nach ihrer, beinahe tödlich verlaufenen, Abtreibung, eine unglückliche Ehe mit dem Komponisten Volker, die sie wieder in die traditionelle Mutterrolle zurückzudrängen sucht, und zahlreiche Enttäuschungen in ihrer musikalischen Laufbahn findet sie erst über eine amerikanische Gruppe von Musikerinnen, mit denen sie eine „Hexenpassion“ aufführt, zu ihrer eigenen Identität. Nicht die lang verdrängte Liebe zu Hermann Simon, sondern die Liebe zu einer anderen Frau, zur Musikerin Camilla, öffnet ihr die Augen zur Selbstverwirklichung. Sie gibt das, nur durch ihren Mäzen geförderte, Cellospiel auf und widmet sich dem Gesang. Ihre Selbstverwirklichung, das Aufarbeiten der traditionellen Rollenmuster der Frau, die der Zuschauer noch aus dem engen Dorfleben der ersten *Heimat* kennt, erfolgt erst in dem künstlerischen Werk der „Hexenpassion“.

Erst über das persönliche Verhältnis zu seinen Darstellern, das gemeinschaftliche Leben und Arbeiten während der Dreharbeiten gewinnen Reitzs Filme ihren unverkennbaren Stil: *„Am Besten ..., vom Resultat her gesehen, arbeite ich mit den Schauspielern, die ich liebe. Und das Gefühl, sie wirklich zu lieben in diesem Sinne, ... daß die Figur durch die Darstellung dann eine von mir geliebte Figur wird. Und wenn ich den Schauspieler nicht lieben kann, verliere ich auch die Liebe zu der Figur, die er darstellt. Das passiert innerhalb eines Films immer wieder. Ich bin bei dieser Produktion* [der *Zweiten Heimat*] *sehr glücklich darüber, daß ich die Hauptrollen liebe und lieben kann durch die Darstellung und immer mehr da hineingewachsen bin.“*
Reitz setzt hierin die, von Regisseuren wie Antonioni vertretenen, Positionen, „das Filmemachen, als Weg zu leben“ zu verstehen, in die Tat um. Seine autobiographischen Anteile an einem Filmwerk wie *Heimat* kann er nur verarbeiten, indem er es als Vorausbedingung betrachtet, zu jedem der Darsteller eine „Liebesbeziehung“ aufzubauen und dann aus dieser persönlichen Nähe seine künstlerische Schöpfungskraft zu ziehen. Für ihn ist die Tätigkeit des Regisseurs nicht bloß „Beruf“, sondern auch „Berufung“, ohne die er nicht, oder nur schwer zu existieren in der Lage wäre. In den Reitzschen Filmwerken steckt deshalb auch immer seine eigene Lebensphilosophie.

9.2.5. Technische Filmanalyse

9.2.5.1. Optisches Konzept

Unter dem optischen Konzept eines Films versteht man die filmischen Mittel, die von Regisseur und Kameramann eingesetzt werden, um die inhaltlichen Themen adäquat in eine filmische bzw. optische Form umzusetzen.
Formal auffälligstes optisches Mittel beider *Heimat*-Reihen sind die Wechsel zwischen Schwarz-weiß und Farbaufnahmen, die entgegen der gängigen Filmkonventionen angewandt werden.
Der erste Wechsel von Schwarz-weiß auf Farbe erfolgt in der ersten Folge von *Heimat*, in der der Kriegsheimkehrer Paul aus dem Ersten Weltkrieg zurückkehrt. Der Heimkehrer steuert nach seinem Marsch durch den Ort zielstrebig das Fenster der elterlichen Schmiede an, durch das er den Vater Mathias bei der Arbeit beobachtet. Bis zu dieser Stelle ist der Film in kontrastreichen Schwarz-weiß-Bildern gehalten. In dem Moment jedoch, in dem Paul durch das Fenster der Schmiede sieht, wird sein subjektiver Blick auf den Vater bei der Schmiedearbeit in Farbe gezeigt. Auf den Zuschauer wirkt dieser unerwartete Effekt überraschend. Sein Auge hat sich während der Eingangssequenz auf die wesentlich abstrakteren Schwarz-weiß-Aufnahmen eingestellt und muß nun unwillkürlich über die gleißend orangen Funken, die während der Schmiedearbeit aufsprühen, staunen. Der Zuschauer wird mit diesem Effekt in die Rolle eines staunenden Kindes zurückversetzt, das einen interessanten Vorgang zum ersten Mal beobachtet. Durch Übernahme des subjektiven

Blicks von Paul und dessen unerwartete Farbigkeit vermittelt Reitz dem Zuschauer das Gefühl der Wärme und Geborgenheit in der Familie, das der soeben zurückgekehrte Sohn empfindet, als er wieder den heimischen Boden unter den Füßen spürt. Nachdem die Kamera zweimal zwischen seinem subjektiven farbigen Blick auf die Arbeit des Vaters und der schwarz-weißen Sicht auf sein Gesicht hinter der Scheibe hin- und hergewandert ist, tritt Paul, nun wieder Schwarz-weiß, vom Fenster zurück, geht um die Schmiede und beginnt wortlos, so als sei er nie fort gewesen, dem Vater bei der Arbeit zur Hand zu gehen. Der Vater wirft ihm beim Befestigen des soeben geschmiedeten Radkranzes nur einen kurzen Blick zu, bevor beide mit kräftigen Hammerschlägen ihre Arbeit verrichten. Erst nachdem das gesamte Rad wieder ordnungsgemäß am Wagen befestigt ist, informiert Mathias seinen Sohn in derbem Hunsrücker Platt über die Ursache der Wagenreparatur. Anschließend nimmt Paul seinen Rucksack ab, ergreift einen Hammer und folgt dem Vater in die Schmiede, in der sie, nun wieder in Schwarz-weiß gefilmt, ein weiteres Metallteil bearbeiten. Durch das Fenster der Schmiede kann man die gegenüberliegende Haustür beobachten, aus der die Bäuerin heraustritt, die bis dahin noch nichts von der Heimkehr des Sohnes weiß. Als Vater und Sohn das Metallteil fertig bearbeitet haben, äußert sich Mathias mit den einfachen drei Worten „Gott sei Dank“ zur glücklichen Heimkehr des Sohnes aus dem Krieg. Erst danach wandert Pauls Blick zur Mutter in der Tür, die erleichtert vor sich hin spricht: „Der Paul is` wieder da“. Paul eilt ihr entgegen, will das Elternhaus betreten, hält jedoch in der Eingangstür inne, dreht sich um und geht über den Hof zur Mistgrube, in die er, unter den zufriedenen, erleichterten Gesichtern der Eltern, uriniert. Paul selbst steht mit geschlossenen Augen da und atmet erleichtert durch. Erst in dem Moment dieser erdverbundenen Handlung fällt die ganze Last des Krieges von ihm ab, und er kann in der Geborgenheit der vertrauten Heimat wieder frei durchatmen.
Die plötzliche, unerwartete und auch nur sehr kurze Farbigkeit des subjektiven Bildes direkt bei der Heimkehr ist nicht bloß ein oberflächlicher Effekt, sondern vereint eine bedeutende inhaltliche Aussage in sich: Die Wirkung der Wärme und Geborgenheit in der bäuerlichen Großfamilie wie auch das Gefühl, das derjenige empfindet, der nach einer langen Zeit der Einsamkeit in der Fremde wieder an den Ort der eigenen Kindheit - in die Heimat - zurückkehrt.
Diese Sequenz ist ein wichtiges Indiz dafür, welche Wichtigkeit das optische Konzept bei Reitz erlangt hat - die ständige Koppelung an das, was inhaltlich ausgedrückt werden soll. Nur im entscheidenden Augenblick wird das Bild farbig, danach wechselt die Szene sofort wieder in das abstrakte Schwarz-weiß.

Das gleichberechtigte Nebeneinander von Schwarz-weiß und Farbe verleiht der *Heimat* eine originäre optische Form. Nicht mehr die ansonsten übliche Konvention, daß historische Aufnahmen schwarz-weiß sind und die Gegenwart, die Moderne, in Farbe gezeigt wird, hat in der *Heimat* Geltung. Vielmehr wird der Wechsel von Schwarz-weiß zu Farbe als gestalterisches Mittel genutzt, das, je nach auszudrückender Stimmung einer Szenerie, gleichberechtigt

eingesetzt wird. Nach Aussage von Reitz wurde die Entscheidung für Schwarz-weiß oder Farbe in der ersten *Heimat* gemeinsam mit dem Kameramann Gernot Roll spontan vor Ort getroffen.
Die oben beschriebene Wirkung von Farbaufnahmen wurde dabei nicht bewußt und gezielt angestrebt, sondern ergab sich mehr oder weniger von selbst, aus der Intuition heraus. So sagte Gernot Roll bereits während der Dreharbeiten die Auswirkungen vorher, die die unsystematische Mischung von Schwarz/Weiß und Farbe insbesondere bei professionellen Filmrezipienten oder Kritikern hervorrufen würde und es schließlich auch tat: *„...da wird vieles hineingeheimnist werden, was gar nicht so gemeint war, da bin ich sicher. [...] Auf alle Fälle wird das ein Thema werden in einer Stärke, wie es für uns nie vorhanden gewesen ist. Wir ham` uns oft erst am Drehort entschieden - machen mer`s Schwarz-weiß, machen mer`s Farbe... [...] ...und wenn dann oft auch nur das reine Gefühl den Ausschlag gegeben hat, ha`m wer gesagt, eigentlich isse´s in Farbe schöner - oder in Schwarz-weiß. Nicht mehr!“*[132]
In der *Zweiten Heimat* dagegen wurde die Wahl von Schwarz-weiß und Farbe schon systematischer, nach einem wesentlichen filmtechnischen Kriterium, getroffen. Im großen und ganzen sollten die Tagesaufnahmen in Schwarz-weiß, die Nachtaufnahmen wegen der besseren Detailzeichnung bei Dunkelheit in Farbe erfolgen. Selbstverständlich gibt es in der *Zweiten Heimat* aber auch Abweichungen von diesem Konzept.

Ein Hauptgrund, daß von vielen Filmemachern auf den Zusammenschnitt von Farb- und Schwarz-weiß-Material verzichtet wird, sind neben der fehlenden theoretischen Auseinandersetzung mit photographischen Mitteln auch die höheren Kosten. Da nämlich aus kopiertechnischen Gründen nicht einfach Schwarz-weiß- und Farbnegativ zusammengeschnitten werden kann, müssen von den gesamten Schwarz-weiß-Aufnahmen Dub-Negative auf Farbmaterial hergestellt werden. Im Fall von *Heimat* bedeutet dies, daß circa zwei Drittel des gesamten Negativmaterials auf den teuren Dublikat-Film umgesetzt werden mußten, um die späteren Vorführkopien ziehen zu können.

Insbesondere die Art und Weise, in der die Simonsche Küche ins Bild gesetzt wird, zeugt davon, daß dem Zuschauer dieser Raum als das eigentliche Zentrum der *Heimat* vorgestellt werden soll.
Interessanterweise wird die Küche zu Beginn der ersten Folge *Fernweh* mit einem Achsensprung eingeführt bzw., um es positiv auszudrücken, wendet Reitz hier das 360°-Prinzip an:
Paul Simon sitzt nach seiner Heimkehr aus dem ersten Weltkrieg erschöpft und in sich gesunken am elterlichen Küchentisch, mit dem Rücken an einen Pfeiler gelehnt (siehe Anhang, Abb. 1). Die Szene beginnt mit dem subjektiven Blick Pauls auf einen, unter der Decke hängenden, Fliegenfänger (Kamera-Position 1). Danach erfolgt ein Umschnitt in Kameraposition 2, die Pauls

[132] Beständiger Wechsel - Das Dorf, die Zeiten und der Heimatfilm. Fernsehdokumentation von Stephan Köster. Produktion: Tag/Traum Filmproduktion, Köln; WDR, Köln 1984.

Gesicht frontal zeigt. Im ersten Teil der Szene bleibt Reitz links der Bildachse und schneidet in die Positionen 3 und 4[133]. Erst mit dem Umschnitt auf den Kamerastandort 5 überspringt Reitz die 180°-Bildachse zwischen Paul und Eduard. Dieses bemerkt der Zuschauer jedoch nicht sogleich, da er über die Schulter Eduards aus dem Fenster auf das vorbeifahrende Motorrad des Bauern Wiegand blickt. Erst nach dem nächsten Umschnitt in Position 6 kann der aufmerksame Zuschauer bemerken, daß er auf die andere Seite der Bildachse gewechselt ist. Wirklich auffällig wird der Achsensprung aber erst, wenn Reitz, nach einem Zwischenschnitt aus Position 7 wieder auf Position 4 zurückspringt. In der Gegenüberstellung zweier Standphotos von Kameraposition 4 und 6 offenbart sich dann der Achsensprung (siehe Anhang, Abb. 2 und 3): während Eduard in Position 4 auf der linken Seite des Bildes sitzt und Paul rechts, sitzen sie in Position 6 plötzlich umgekehrt: Paul links und Eduard rechts!

Trotzdem akzeptiert der Zuschauer diese ungewohnte Inszenierung bzw. empfindet sie nicht als verwirrend. Der Grund hierfür ist in einem einfachen innenarchitektonischen Detail zu finden: Paul sitzt mit dem Rücken an einen Pfeiler gelehnt inmitten der Küche. Die Bildachse verläuft mitten durch diesen Pfeiler. In einer Kameraposition (4) blickt der Zuschauer links, in der anderen (6) rechts am Pfeiler vorbei. Der Pfeiler ist demnach der Orientierungspunkt für den Zuschauer. Mit dem Pfeiler im Zentrum der Szene versteht der Zuschauer unterbewußt, warum mal der eine und mal der andere der beiden Brüder links bzw. rechts im Bild sitzt und wird nicht verwirrt - trotz des Sprungs über die Achse!

Im weiteren Verlauf der Szene „umkreist“ die Kamera denn auch regelrecht diesen Pfeiler und kann so dem Zuschauer den zentralen Raum der Reihe aus allen Perspektiven vorstellen. Das architektonische Bauteil besitzt also für die optische Gestaltung eine eindeutige Funktion.

Der Pfeiler der Küche ist das Zentrum des Raumes, sozusagen ein optisch wahrnehmbarer Dreh- und Angelpunkt, um den herum das gesamte bäuerliche Familienleben stattfindet. Durch die Einführung der Küche im 360°-Prinzip, das ansonsten nur in den Filmen des Japaners Yasujiro Ozu Anwendung findet, gelingt es Reitz, dem Zuschauer den Raum von Anbeginn an als vertraut und heimisch vorzustellen und nicht aus der sterilen, einseitigen Sichtweise eines „amerikanischen“ 180°-Filmsets. Mit dem 360°-Prinzip transportiert Reitz die Wärme, Geborgenheit und Vertrautheit der Heimat ins Optische des Films.

---

[133] Zu beachten an der graphischen Darstellung der Kamerapositionen im Anhang ist, daß die Kamera auf ihren Positionen hin- und herschwenkt bzw. minimale Fahrten unternimmt und daß die Brennweiten auf den einzelnen Standpunkten selbstverständlich auch wechseln. Die eingezeichnete Bildachse zwischen Paul und Eduard wird deshalb als Hauptachse der Szene angenommen, da beide die Hauptprotagonisten der Szene sind: Paul steht wegen seiner Heimkehr im Zentrum und Eduard liest laut, für alle vernehmlich, aus der Zeitung vor. Die Dialoge zwischen den anderen Personen in der Küche, die zum Großteil erst im Verlauf der Szene den Raum betreten, werden sporadisch mit aufgegriffen; die Brüder Paul und Eduard stehen jedoch im Zentrum des Interesses.
Die Darstellung zeigt die Figurenkonstellation mit 5 Personen zu Beginn der Szene, in deren Verlauf zahlreiche weitere Personen die Küche betreten.
Der Kamerastandort 12, eine große Totale von links, wird lediglich angewendet, um Eduards Sturz vom Stuhl optisch noch hervorzuheben.

Ein anderes wesentliches Merkmal bei der *Heimat*-Reihen ist das für heutige Kinofilme ungewohnte Bildformat. Reitz drehte auf 35mm-Film im klassischen „Academy"-Format mit einem Seitenverhältnis von 1:1,375. In der heutigen Zeit der Kino-Breitwandformate ist dieses Format für derartige Großproduktionen sehr ungewöhnlich. Für die Fernsehausstrahlung bringt es den Vorteil, daß keine störenden schwarzen Balken oben und unten entstehen und das Bild nicht noch zusätzlich unnötig verkleinert wird. Außerdem lassen sich gestalterische Prinzipien für den Bildaufbau, wie etwa das des „goldenen Schnittes" konsequent nur auf Bilder anwenden, die in etwa dem 4:3-Format entsprechen. Dazu Reitz: *„Also ich habe meine Wurzeln nicht im Fernsehen. Das Fernsehen ist für mich keine ästhetische Heimat. Ich habe mich aus der Filmgeschichte, aus der Geschichte des Kinos und der Filmkunst heraus entwickelt. Das Fernsehen spielt lediglich eine Rolle in der Verbreitung und natürlich auch in der Finanzierung. Das Fernsehen ist das Medium, das zu einem bestimmten Zeitpunkt die Kinogeschichte in Bedrängnis gebracht hat und damit finanziell auch eine moralische Pflicht ... übernehmen mußte - für die Wiedergutmachung der Schäden aufzutreten, die es in der Filmgeschichte angerichtet hat. Wenn Fernsehen solche Produktionen mitträgt, wie die meine, dann beteiligt es sich sozusagen an der Filmgeschichte, die nicht mehr stattfinden kann wegen des Fernsehens und die wieder stattfinden muß in Kooperation mit dem Fernsehen. [...] Die ästhetischen Kriterien für meine Arbeit sind die des Kinos. Ich habe immer im 35mm-Format gedreht, ich habe alle meine Vorbilder in der Kinogeschichte - alles, was es an Beleuchtung und visueller Ästhetik überhaupt gibt, kommt aus der Kinogeschichte. Die Verwendung von Farbe und Schwarz-weiß ist ebenfalls eine Auseinandersetzung damit. Die Filmgeschichte hat Schwarz-weiß begonnen, hat eine Unzahl großer unsterblicher Werke geschaffen in diesem Verfahren. Und jeder, der an Kino denkt, denkt auch an Schwarz-weiß-Filme. Die Wiedergabe der Welt in dieser Form der Abstraktion ist ein ganz bestimmter ästhetischer Gewinn, auf den ich natürlich nicht verzichten wollte. Der Zwang zum Farbfilm, wie er kommerziell besteht und wie er immer wieder auch gedankenlos, einfach durch die Übernahme der Industrieangebote praktiziert wird - also ich sehe darin bestimmte Zwänge, die ich durchbrechen wollte und ich möchte die ästhetischen Angebote, die die Filmgeschichte gemacht hat, frei nutzen."*[134]

Trotz der ungewöhnlichen und weitschweifenden Absicht, gleich das gesamte Fernsehen für die Misere des Kinos (bzw. eines bestimmten Teils des künstlerischen Kinos) verantwortlich machen zu wollen, so schwebt in dieser leidenschaftlichen Erklärung des Edgar Reitz doch der Wunsch mit, sämtliche künstlerischen Errungenschaften des Kinos (ob Schwarz-weiß-Photographie oder Academy-Format) in den eigenen Filmen frei einsetzen zu können und damit ungewöhnliche, von der Norm abweichende, Wege der Filmgestaltung zu beschreiten.

---

[134] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

Zeigte sich in der ersten *Heimat*-Reihe Gernot Roll allein für die „Bildgestaltung“ zuständig, so wurde diese Rolle in der *Zweiten Heimat* von gleich drei Personen wahrgenommen. Nach ihrer fünften Folge trennte sich Reitz aufgrund umsetzungsspezifischer Unstimmigkeiten von seinem bisherigen Kameramann Roll und setzte für die Folgen sechs, sieben und acht den international renommierten Kameramann Gerard Vandenberg ein. Ab der neunten Folge schließlich zeichnete sich der Sohn Christian Reitz, langjähriger Assistent von Roll, für die weitere optische Gestaltung der Reihe verantwortlich. Diese Wechsel in der optischen Gestaltung haben selbstverständlich sichtbare Auswirkungen auf das Erscheinungsbild der *Zweiten Heimat*:

So hatte Gernot Roll zu Beginn der Reihe versucht, den Zuschauer durch ein virtuoses Spiel mit Kamerabewegungen und Perspektiven - einen betont spielerischen Umgang mit der Kamera - zu beeindrucken. Wie man etwa in der filmischen Umsetzung des Abitur-Abschlußkonzertes sehen kann, „fliegt“ die, mit einer „Fingeroptik“ ausgestattete Kamera während des Spielens fast über die Tastatur eines Flügels oder versucht mit starken, lichtintensiven Gegenlichtaufnahmen die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erheischen. Das Prinzip von Rolls Kamera in der *Zweiten Heimat* strebt danach, das aus *Heimat* Bewährte spielerisch weiterzuentwickeln

Das optische Prinzip von Gerard Vandenberg ist vollkommen gegenläufig. Durch die Reduzierung der Aufnahmen auf das Wesentliche und die Hauptgewichtung auf kontrastreiche Schwarz-weiß-Photographie gelingt es ihm, die Tristesse des Großstadtlebens widerzuspiegeln. Die Krähen in der Anfangssequenz der Folge *Kennedys Kinder*, die nur als schwarze Schattenrisse vor einer tristen Winterlandschaft mit kahlen knorrigen Bäumen auftauchen oder die Kälte der weihnachtlichen Krankenhausflure nach Clarissas beinahe tödlich verlaufener Abtreibung sind einprägsame Bilder, die nicht bloß an der plakativen Oberfläche verharren, sondern in allegorischer Form auch die innere Verfassung der Protagonisten - ihr Lebensgefühl in jener Zeit widerspiegeln. Mit Vandenbergs Photographie kehrt Reitz zu seinem frühen Kamerastil des „Jungen Deutschen Films“ zurück, der mit Produktionen wie *Abschied von gestern*, *Es*, *Mahlzeiten* oder *Katzelmacher* das Erstarren des Menschen in der, ihn umgebenden, Lebenswelt durch optische Reduktion zu verdeutlichen suchte. Vandenbergs Bilder in der *Zweiten Heimat* geben dieselbe „Alltagsrealität“ eines Lebensabschnittes inmitten der 60er Jahre wieder.

Der letzte der drei Kameraleute schließlich, Christian Reitz, sucht mit kunstvoller farbiger Ausleuchtung die Wirkung der Avantgardekunst optisch umzusetzen. Er arbeitet mit grellen Farben, bunten Filterfolien vor Scheinwerfern, Optiken oder Fenstern, UV-Licht oder Quecksilberdampflampen. In dieser kunstvollen Photographie, die sich von der „Alltagsrealität“ Vandenbergs loslöst, forscht er nach dem suchenden, avantgardistischen, rauschhaften Lebens-

stil der späten sechziger Jahre. Die, im Stile Antonionis inszenierte, Modenschau in einem Treppenhaus beispielsweise reflektiert optisch die Lebenseinstellung der jungen Künstler, die sich von der Realität abgegrenzt haben, von nun an nach Höherem streben und sich dazu in eine immer unwirklichere, vom realen Leben abweichendere Kunstwelt begeben.

Die Veränderung des optischen Konzeptes in den soeben aufgeführten persönlichen Kamerastilelementen, aber auch in der veränderten Schnittfolge (in den ersten, von Roll gefilmten Teilen gibt es wesentlich mehr Schnitte, während seine beiden Nachfolger wesentlich längere Kameraeinstellungen drehten), weist Parallelen zu der Entwicklung der Protagonisten in der *Zweiten Heimat* auf. Anfänglich steht noch das gewohnte, altbewährte Konzept, worauf die „Alltagsrealität“ folgt und im letzten Teil schließlich die Hinwendung zu künstlerischen Formen.
Edgar Reitz erläutert, daß diese Kameraentwicklung nicht nur parallel zur Lebensentwicklung der fiktionalen Filmprotagonisten stattgefunden hat, sondern natürlich auch die zwischenmenschlichen Beziehungsentwicklungen im Filmteam reflektiere: *„... einen Film von solchen Dimensionen kann man nicht planen - nicht bis zum Ende planen. Das sind immerhin über vier Jahre Drehzeit gewesen mit einer Länge von 26 Stunden Filmzeit. [...] ... das ist nicht irgendein Job, das ist ein Stück des Lebens, das man da miteinander verbringt. Und die Leute, die mitgearbeitet haben, einige davon waren sieben Jahre dabei - da wurden Kinder geboren und gingen zur Schule, als der Film fertig war. Solche Partnerschaften, solche Beziehungen, wie man sie hat mit einem Kameramann, die sind nicht dafür bestimmt, ... lebenslänglich zu halten. Deswegen war das überhaupt nicht klar vor Beginn, wie lange die Zusammenarbeit mit Gernot Roll gehen würde. - Er hat das nicht durchgehalten. Der hat nach gut einem Jahr das Gefühl bekommen, er versäumt alles - er hat seine ganzen anderen beruflichen Möglichkeiten verpaßt. Und er sagte mir das eines Tages und erklärte, daß er nun ... aussteigen möchte. Und ich habe das wiederum verstanden. - Also ich hab`s einerseits verstanden von ihm aus. Er hat ja seine eigene Karriere - und man kann von keinem verlangen, daß er seine Karriere vollkommen in den Schatten einer einzigen Produktion stellt. - Und andererseits war natürlich die Diskussion, die da entstand, ein Impuls für die weitere Planung. Ich sehe die Dinge immer so: Wenn etwas passiert - muß man daran auch immer das Gute entdecken. - Was sind das für neue Fragen, die damit auftauchen und was können wir daraus gewinnen? - Welchen Gewinn können wir daraus ziehen? - Also haben wir versucht, von dem Weggang von Gernot Roll zu profitieren, indem man den Stil der Bilder nicht so auf eine einzige Sprache hin ausrichtet, wie es in der ersten ´Heimat´ ja noch war, sondern sich zu sagen, hier wird eine Entwicklung beschrieben. Da sind Protagonisten, die sind zu Anfang zwanzig und am Ende sind sie dreißig und es ist ein Zeitraum von zehn Jahren, der beschrieben wird - sehr entscheidende zehn Jahre im Leben des Menschen und am Ende haben die Familien gegründet und sind erwachsen usw. Da ändert sich sehr vieles. Und diese Änderung, die Veränderung der Sichtweise wie sie bei den Leuten stattfindet, findet dann natürlich*

auch in der Bildsprache statt. Und so ging das. Also ich habe ja dann mit Gerard Vandenberg gearbeitet und danach mit meinem Sohn Christian. Das waren einfach immer wieder Schritte zur nächsten Ebene der stilistischen Beschäftigung.[135]

Schon *Heimat* hatte sich durch die besondere kameratechnische und photographische Umsetzung des Stoffes einen Namen gemacht. Ein interessantes Beispiel hierfür ist die Szene, in der Korbmachers Hänschen die, zum Dorf führende Telegraphenleitung erkundet. Die Kamera schwenkt von der, zum Dorf führenden, regennassen Straße mit den Telegraphenleitungen nach rechts auf Korbmachers Hänschen, der neben einem Masten steht und mit seinem einen Auge zur Leitung aufblickt. Nach einem Umschnitt blickt die Kamera in vermeintlich subjektiver Perspektive gegen den Himmel auf die Telegraphenleitung und schwenkt wieder am Mast herunter. Als der Schwenk unten angelangt ist, erkennt der Zuschauer, daß das Bild doch nicht subjektiv war, da Hänschen plötzlich im Bild steht und sich in die entgegengesetzte Richtung wendet. Von der Nahaufnahme seines Gesichtes schneidet Reitz nun auf die tatsächlich subjektive Perspektive, in der die Straße mit der Telegraphenleitung mit einem Teleobjektiv aufgenommen ist. Die Masten erscheinen durch die Bündelung der langen Brennweite sehr nah zusammengerückt. Danach sieht man Hänschen auf sein Fahrrad steigen und, an der mitschwenkenden Kamera vorbei, die Straße hinunterfahren. Diese Einstellung ist nun nicht mehr mit einem Teleobjektiv, sondern mit einem starken Weitwinkel aufgenommen, so daß die Masten weit auseinandergerückt erscheinen und sich eine landschaftliche Weite ergibt.
Reitz spielt in dieser Szene mit der Erwartungshaltung des Zuschauers, indem sich eine zuerst subjektiv erscheinende Einstellung erst nach einem Kameraschwenk als „Objektive“ erweist. Durch den, fast schon spielerischen, Einsatz unterschiedlicher Kamerabrennweiten, mit denen er ein und dasselbe Objekt aufnimmt, weckt Reitz unbewußt die Aufmerksamkeit des Zuschauers.
In derselben spielerischen Weise setzt sich die Szene fort. In einer Fahrt verfolgt die Kamera, gegen den Himmel gerichtet, die Telegraphenleitung, schwenkt schließlich aber zur Seite herunter. Hänschen kommt mit seinem Fahrrad von links ins Bild gefahren, während sich die Kamera mit ihm fortbewegt. Danach wechselt der Blick mehrfach zwischen Hänschens subjektivem Blick vom fahrenden Fahrrad aus auf die über ihm verlaufende Leitung, der seitlichen Kamerafahrt neben seinem Fahrrad her und Totaleinstellungen, in denen man ihn durch die Landschaft der Leitung nachfahren sieht. Schließlich kommt er am letzten Masten an. Verwundert steigt er vom Rad und geht auf den Holzmasten zu. Es erfolgt der Umschnitt in eine Handkameraeinstellung. Die Kamera bewegt sich in einer Drehung um den Masten herum und folgt der Leitung, die an dieser Stelle am Mast herunterläuft und, unter dem schielenden Blick von Hänschens einem Auge, im Boden verschwindet.

---

[135] ebd.

In der Auflösung dieser Szene wird deutlich, wie sehr die Kameraarbeit vor Ort und der spätere Schnitt bei Reitz zusammenhängen. Der Sachverhalt, daß hier die Telegraphenleitung im Boden verschwindet, wird für den Zuschauer durch die Handkameraführung verdeutlicht und muß nicht erst später im Schnitt aus mehreren Einstellung rekonstruiert werden. An anderen Stellen, etwa dem Verfolgen der Leitung aus unterschiedlichen Perspektiven, sind Schnitte jedoch unabdingbar.
Das spielerische Einbeziehen der örtlichen Gegebenheiten in die optische Umsetzung der Szene wird im weiteren Verlauf noch deutlicher: Die Kamera wird nahe am Boden über den zugeschütteten Graben der Telegraphenleitung geführt. Die Spur aus aufgewühlter Erde führt direkt in ein Gebüsch. Die, mit einer Weitwinkeloptik ausgestattete, Kamera steuert direkt in das dichte Unterholz hinein. Das Gestrüpp und das hohe Gras verdunkeln für einen kurzen Augenblick das Blickfeld. Doch nach ein paar Metern kommt die Kamera wieder aus dem Unterholz heraus. Sie verfolgt noch immer den Weg der Telegraphenleitung. Doch zum Erstaunen des Zuschauers ist das anfängliche Schwarz-weiß-Bild nach der unvermeidbaren Kamerablende im Unterholz plötzlich farbig geworden. Nach einigen Metern steht Hänschen unerwartet vor einem Abhang und blickt auf ein nationalsozialistisches Arbeitslager.
Durch das Vermögen, mit solch einfachen optischen Spielen auch einen heutigen Zuschauer noch zum Staunen bringen zu können, weckt Reitz wieder kindliche Gefühle beim Betrachter. Plötzlich beginnt er ebenfalls, sich für die unerwarteten Effekte zu begeistern und sich, wie in der zuvor beschriebenen Szene, mit dem Filmemacher auf eine kindliche „Entdeckungsreise“ zu begeben.
Die Zielsetzung, die Reitz mit der Wirkung des optischen Konzeptes, insbesondere der Verdeutlichung des Kontrastes zwischen Schwarz-weiß- und Farb-Aufnahmen verfolgt, ist, den Zuschauer wieder für Farbaufnahmen zu öffnen. Sie sollen nicht einfach unbewußt an ihm vorbeifliegen, sondern ihre ursprüngliche, über die Jahrzehnte verlorengegangene Wirkung wiedergewinnen: *„... Das ist vice versa. Also es geht genauso umgekehrt. Das Schwarz-weiß-Material öffnet wieder den Blick für eine ganz andere Seite des Bildes. Also ich habe immer wieder gefunden, daß die Abbildung des menschlichen Gesichtes oder die Hinwendung zu Menschen, zu ihrer Geschichte in Schwarz-weiß auf eine ganz besondere Weise passiert. Das liegt möglicherweise daran, daß das Schwarz-weiß-Material eine höhere Abstraktion schafft und Zufälligkeiten der Farben, wie wir sie überall haben, einfach nicht mit abbildet. [...] Das Wesentliche im Film ist das Licht [...] darin drückt sich am meisten die Lebenszeit aus, die einer durchläuft. Und das läßt sich in diesem Verfahren sehr viel besser wiedergeben. Es kommt auch etwas anderes hinzu. Die Schwarz-weiß-Filmgeschichte hat ein bestimmtes Pathos entwickelt - ein durch Licht und durch die Wirkung der Objektive geschaffenes Pathos in der Menschendarstellung. - Pathos nenne ich jetzt das Herausheben - das Erheben der Figur aus der Banalität in die poetische Dimension. Und darauf kann ich nicht verzichten und werde auch in Zukunft nicht darauf verzichten. Auf der anderen Seite, warum sollte ich, wenn ich so was sage, mich verhalten wie ei-*

ner aus den 30er oder 20er Jahren? - Ich lebe in der Gegenwart und selbstverständlich sind die neuesten Techniken im Farbfilmbereich auch etwas, womit ich gerne arbeite - - aber nur da, wo es mir notwendig erscheint.[136]

Eines der wesentlichen Beispiele für die Notwendigkeit, eine ganze Sequenz in Farbfilmtechnik zu zeigen, ist die Inszenierung der Weihnacht von 1935 in der dritten Folge von *Heimat*. Die Dorfkirche, in der die nächtliche Christmette stattfindet, erstrahlt in einem warmen orangefarbenen Licht. Die goldenen Ornamente des Altares werden durch die Farbigkeit der Beleuchtung noch zusätzlich hervorgehoben. Links und rechts des Altares stehen zwei hohe, mit Kerzen bestückte Weihnachtsbäume. Die Lichter in der Kirche sind so gesetzt, daß das untere Kirchenschiff und der Altarraum von einem weichen orangen Licht erleuchtet werden, der Kirchenraum nach oben hin aber ins Dunkel übergeht. So wird eine Atmosphäre von Geborgenheit erschaffen. Die Gesichter der Chorsänger heben sich durch eine gleißende, von schräg hinten kommende Beleuchtung vom dunklen Hintergrund ab. Der, mit dem Rücken zu den Kirchgängern stehende, Priester liest die Messe in lateinischer Sprache. Er trägt ein goldbesticktes Meßgewand und wird von vier halbkreisförmig stehenden Ministranten eingerahmt. Durch die farbigen Beleuchtungseffekte wird innerhalb der Szene eine solche Überhöhung geschaffen, daß die Atmosphäre der Weihnacht `35 auch einen heutigen Zuschauer noch emotional bewegt. Das Mittel der Emotionalisierung, das von der Kirche bereits seit frühchristlichen Zeiten zum Beispiel in der Architektur von Kirchenbauten eingesetzt wurde, um die Gläubigen an sich zu binden, überträgt Reitz mit der Farbinszenierung und dem Kontrast zwischen Licht und Dunkel in die Filmsprache.
In der unmittelbar folgenden Szene transferiert er das Mittel der Emotionalisierung zur Menschenbindung in einen anderen Zusammenhang:
Von Außen blickt die Kamera durch ein Butzenscheibenfenster in die hell erleuchtete Wohnstube des Bauern Wiegand, der die Kirche meidet. Die Beleuchtung ist genauso stimmungsvoll orange wie in der Kirche. In einer Ecke des Raumes steht ebenfalls ein Weihnachtsbaum mit strahlenden Kerzen. Wiegand legt gerade eine Platte auf ein Grammophon, dessen Trichter sich als schwarzer Umriß vor dem Fenster abzeichnet. Er startet den Apparat, gießt sich ein Gläschen Wein ein und lauscht ergriffen dem „Horst-Wessel-Lied“, auf das ein Text über die „Deutsche Weihnacht“ aufgesprochen ist. Mit derselben Ergriffenheit, mit der die Kirchenbesucher in der vorangegangenen Szene das „Stille Nacht“ sangen, wird hier der „Glaube an eine große Zeit“ propagiert. Während die Grammophonrede im off weiterläuft, sieht man in einer - nun ganz in Blau gehaltenen - Szene ein Kind auf einem Schlitten die verschneite Dorfstraße hinunterrodeln. Es folgen Blicke durch weitere orange erleuchtete Wohnzimmerfenster, hinter denen die Dorfbewohner mit Wunderkerzen ihre Weihnachtsbaumkerzen anzünden. In der letzten Einstellung fährt die Kamera in einer Fahrt an einem festlich erleuchteten, tiefverschneiten Haus vorbei; die Innenräume sind strahlend orange erleuchtet, während der Schnee

[136] ebd.

auf dem Dach und die weiße Außenwand des Gebäudes in kühlem Blau erscheinen.
Der Zuschauer erlebt, daß mit denselben Mitteln, mit denen die katholische Kirche schon seit ihrer Frühzeit die Gläubigen aus einfachen Bevölkerungsschichten in ihren Bann zog, nun auch die Nationalsozialisten ihre Anhänger gewinnen. Die, von ihnen in anheimelnder Atmosphäre propagierte, „Deutschen Weihnacht“ ist ein aufschlußreiches Beispiel für die Wirkmechanismen, mit denen die Nationalsozialisten gerade in ländlich geprägten Regionen so breite Bevölkerungsschichten in ihren Bann ziehen konnten.
Die Visualisierung von Spiritualität mit Beleuchtungsmitteln dient in *Heimat* folglich nicht ausschließlich dem Zweck, schöne und stimmungsvolle Filmaufnahmen zu schaffen. Reitz setzt sie vielmehr gezielt dazu ein, eines der Grundprinzipien der nationalsozialistischen Herrschaft filmisch darzustellen: die zielgerichtete Emotionalisierung ganzer Bevölkerungsschichten, über die das NS-Regime erst die Basis seiner eigentlichen Macht aufbauen konnte.
Somit ist die Szene von der „Deutschen Weihnacht“ der zentrale Punkt der *Heimat*. An dieser Stelle erfährt der Zuschauer am eigenen Leib, wie der Mechanismus der Emotionalisierung funktioniert, mit dem die nationalsozialistischen Herrscher so breite Massen des Volkes auf ihre Seite bringen konnten.

Ein weiteres optisches Mittel der *Heimat* besteht darin, bestimmte Objekte durch plötzliche Farbigkeit in den Mittelpunkt einer Szene zu setzen.
Beispiel hierfür ist der Blumenstrauß, der von Ernst Simon zur Hochzeit von Martha und Anton aus einem Flugzeug über der Dorfstraße abgeworfen wird. Nach der, am Telefon in der Wiegandschen Wohnstube abgehaltenen, Ferntrauung tönt plötzlich der Motorenlärm eines deutschen Jagdflugzeuges durch das Dorf. Die, in der Kirche verweilende, Luzie sowie die Hochzeitsgesellschaft aus Wiegands Wohnzimmer stürzt auf die Straße. Zusammen beobachten sie in der schwarz-weiß gehaltenen Szene ein deutsches Jagdflugzeug im Tiefflug über die Hausdächer Schabbachs fliegen. In einer seitlichen Einstellung sieht man Ernst Simon in der Pilotenkanzel sitzen. Er dreht mehrfach Schleifen und fliegt immer wieder im Tiefflug über die Hausdächer. Währenddessen laufen die schaulustigen Dorfbewohner aufgeregt die Straße rauf und runter. Schließlich öffnet Ernst das Fenster der Pilotenkanzel und zieht einen Strauß Nelken hervor. Als das Flugzeug erneut übers Dorf fliegt, dicht vorbei an der, auf einer Feuerwehrleiter postierten, Kamera, wirft er den Blumenstrauß heraus. In einer plötzlich farbigen Zeitlupenaufnahme sieht man den, jetzt roten, Nelkenstrauß direkt an der senkrecht nach unten gerichteten Kamera vorbei auf die Dorfstraße fallen. Die Szene ist aus zwei Perspektiven gefilmt und erscheint dadurch zeitlich verlängert. Nach einer Schwarz-weiß-Nahaufnahmen von Ernst in der Pilotenkanzel sieht man den farbigen Strauß nochmals, nun von unten mitgeschwenkt, zu Boden fallen. Die einzelnen Blumen des Straußes landen im Schneematsch und werden von den herbeieilenden Hochzeitsgästen erfreut eingesammelt. Das Aufsammeln der Blumen ist wieder schwarz-weiß, doch in dem Moment, in dem sie der Braut überreicht werden, wird das Bild wieder farbig. Die Kamera fährt auf Martha zu, sie

drückt die Blumen an sich und spricht zur Familie: „Ihr seid ja alle so lieb zu mir!“.
Mit der Farbe in dieser Einstellung vermittelt Reitz dem Zuschauer die emotionale Wirkung, die die Begebenheit auf die, im Ort noch fremde, Braut ausübt.

Die Wichtigkeit eines anderen inhaltlich bedeutsamen Ereignisses wird für den Zuschauer ebenfalls mit optischen Mitteln hervorgehoben: Von innen, aus der offen stehenden Tür eines Güterwaggons, kann der Zuschauer die Einfahrt eines Zuges in den Kirchberger Bahnhof beobachten. Im Vordergrund liegt ein Postsack, der nach Stoppen des Zuges auf einen Gepäckwagen geladen wird. Der Gepäckkarren wird aus dem Bild gezogen. Danach sieht man einen Postboten auf einem Fahrrad durch die ländliche Hunsrücker Gegend radeln. In dem Moment, in dem man das Fahrrad seitlich sieht, wird das Bild farbig und die rote Lackierung des Rades, im Originalrot der Deutschen Reichspost, sticht dem Zuschauer ins Auge. Die Kamera schwenkt am Rad hoch und verharrt auf der Tasche des Briefträgers, aus der zahlreiche Briefe hervorgucken. Der Postbote fährt die Straße mit der Telegraphenleitung, die nach Schabbach führt, herauf, vorbei an Korbmachers Hänschen, der in einer Uniform mit Hakenkreuzbinde am elterlichen Zaun steht, ein Butterbrot ißt und dabei dem Briefträger hinterherblickt. Durch die Dorfstraßen nähert sich die Posttasche, unter den neugierigen Blicken der Bewohner, langsam dem Simonschen Haus. Im Dorf verteilt der Postbote zwar zuvor noch andere Briefe, doch das geschieht nur beiläufig. Der Blick der Kamera richtet sich immer zielstrebig auf die Posttasche. Schließlich stellt er sein Rad vor der Tür der Simons ab, sucht einen Brief aus der Tasche und geht, von dem, in der gegenüberliegenden Schmiede arbeitenden, Mathias beobachtet, ins Hauptgebäude. Die Kamera verweilt draußen und zeigt das Simonsche Haus aus der Distanz in einer Totalen ohne weiteren Schnitt. Nach einem kurzen Moment kommt der Briefträger wieder hinaus, wünscht Mathias einen „Guten Tag“ und fährt seines Weges. Einen weiteren Moment später stürzt der kleine Ernst aus der Tür und verschwindet im Laufschritt. Hinter ihm erscheint Katharina, die ihrem Mann in der Schmiede mit dem Brief in der Hand zuruft, daß der vermißte Paul geschrieben habe.
Reitz nutzt hier geschickt die filmische Bildsprache, um die Neugierde des Zuschauers für den Inhalt der Tasche des Briefträgers zu wecken. Immer wieder wird zuerst der Postsack und dann die Tasche des Briefträgers ins Zentrum gestellt. Dadurch beginnt der ahnungslose Zuschauer sich über deren Inhalt Gedanken zu machen. Durch das Verweilen vor der Tür und den ungestüm davonstürmenden Ernst wird das Geschehen zum Ende zusätzlich dramatisiert und erst in der Äußerung Katharinas vom Brief des „verlorenen Sohnes“ aufgelöst. Durch das Beschreiben des Brieftransports bis ins kleinste Detail bringt Reitz die inhaltliche Bedeutung, die der Brief für den weiteren Verlauf des Film hat, in eine ihr gebührende optische Form. Diese Szene ist eines der anschaulichsten Beispiele für das ästhetische Format der *Heimat*.
Zwar erreicht die verspielte, ausufernde Form der Visualisierung eines technischen Vorgangs schon fast Industriefilmniveau, sie trägt zugleich aber auch

eine ungemein wichtige inhaltliche Bedeutung für den weiteren Verlauf der Spielfilmhandlung. Aus der filmtechnischen Umsetzung und Auflösung einer Szene heraus entwickelt Reitz erst den inhaltlichen Bezugspunkt. Eine solche Arbeitsmethode beinhaltet aber auch immer die Gefahr eines völligen Ausuferns in Belanglosigkeiten.
Nichts desto trotz ist diese Darstellungsform eine schöne, selten gewordene Variante, einen Kommunikationsvorgang darzustellen. In der Umsetzung dieser Szene schwebt noch immer der Einfluß der frühen Industrie- und Werbefilme mit, die Reitz einst für die Post drehte. Die Visualisierung des Edgar Reitz besteht darin, daß der Zuschauer die Möglichkeit bekommt, Vorgänge unkommentiert beobachten zu können. Die Darstellung der Briefzustellung in *Heimat* hätte auch ein guter Werbefilm für die Deutsche Reichspost sein können.

Das Spiel mit der Farbe - die Hervorhebung, das Bewußtmachen von Farbaufnahmen findet immer dort Anwendung, wo farblich interessante Objekte auftauchen. Sei es der Moment der Explosion des Blindgängers unter der Eisenbahndrehscheibe, bei der Otto Wohlleben sein Leben verliert oder abermals ein Fahrzeug der Deutschen Reichspost. Maria Simon, die in Kriegszeiten als Postzustellerin tätig ist, holt ihre zukünftige Schwiegertochter Martha mit einem roten Postauto von Kirchberger Bahnhof ab. Die Szene beginnt mit einem abrupten Umschnitt auf die Farbaufnahme der Tür des Post-LKWs. Die Kamera fährt seitlich am Wagen entlang, man erkennt Maria Simon hinter dem Steuer. In der Frontscheibe spiegelt sich ein einfahrender Zug. Nachdem Maria aus dem roten Auto ausgestiegen ist, erfolgt ein Umschnitt in den einfahrenden Zug. Man sieht, nun wieder schwarz-weiß, die Schwiegertochter Martha aus dem Fenster blicken. Auf der Heimfahrt durch den Hunsrück wechseln sich dann Farbe und Schwarz-weiß ab.
Reitz setzt in seinem optischen Konzept auf einen sehr spielerischen Umgang mit den filmischen Mitteln. Durch die kindliche Sichtweise, das plötzliche Farbigmachen bestimmter einprägsamer Objekte, richtet er den Blick des Zuschauers zurück auf dessen eigene Kindheit. Die *Heimat* beginnt schwarz/weiß und wird vom Zuschauer von Beginn an als Schwarz-weiß-Film wahrgenommen. Längenmäßig ist der Großteil der Reihe auf Schwarz-weiß-Material gedreht. Um so verwunderlicher ist dann das unerwartete Auftauchen der Farbe: bestimmte Szenen brennen sich dem Zuschauer so sinnbildlich ins Gedächtnis ein.
So, wie sich bestimmte Erlebnisse oder Bilder der Kindheit ein Leben lang in das Gedächtnis eines Menschen heften, wirken auch die Farbaufnahmen in *Heimat*. Dem Zuschauer gehen die wesentlichen Farbbilder nicht mehr aus dem Sinn. Mit der Fernsehreihe *Heimat* assoziiert er sogleich „unvergessene Bilder“ - die stiebenden Funken in der Schmiede, das rote Postauto oder das rote Fahrrad des Briefträgers, der Pauls Brief aus Amerika bringt, die Explosion der Eisenbahndrehscheibe oder der abstoßende Fliegenfänger mit den eingetrockneten Insekten unter der Küchendecke. All diese Bilder sollen sich derart in die Gedanken des Zuschauers einprägen, als seien es eigene Kind-

heitserinnerungen. Damit baut Reitz beim Zuschauer eine Identifikation auf und lenkt seinen Blick auf den zentralen Punkt der *Heimat*: auf das Geheischnis (siehe Kapitel 9.4., S. 265f.) . Das Märchenhafte, das Romantische des Hunsrück und der dort verlebten Kindheit sollen mit filmischen Mitteln wiederhergestellt werden.

Ein photographisches Glanzlicht setzt auch die Umsetzung von Hermanns Orgelspiel in der ersten Folge der *Zweiten Heimat*: Zu den Klängen einer Orgelkantate bewegt sich die Kamera in einer Fahrt auf das Gegenlicht einer gläsernen Schwingtür zu. Die Türflügel schwingen zur Seite weg, und dem Zuschauer öffnet sich der Blick auf den lichtdurchfluteten Orgelboden einer Kirche. Hinter dem Altar, der sich unter dem Orgelboden befindet, dringen die Strahlen einer Lampe hervor.
Dieser Lichteffekt kann nur technisch gelingen, wenn die Lampe so exakt zur Kameraoptik ausgerichtet ist, daß der direkte Lichtkegel der Lampe nicht mehr erkennbar ist, die äußersten Strahlen jedoch gerade noch hinter der Kante des Altars herscheinen. Damit die Lichtstrahlen auch erkennbar werden, muß schließlich der Raum noch ganz leicht eingenebelt sein.
Hermann sitzt tränenüberströmt vor der Orgel. Die Kamera schwenkt ohne Schnitt vom Gesicht auf seine Hände, die die Kantate emotionsgeladen spielen. Diese Aufnahme ohne Schnitt ist der Beweis dafür, daß der Darsteller selbst in der Lage war, das Stück mit original aufgenommenem Ton vor Ort zu spielen.
In Zeiten, in denen im Film alles und jedes mit Tricks und geschickten Schnitteffekten vorgetäuscht wird, wo man das Gesicht eines Darstellers mit den Händen eines anderen Musikers zusammenschneidet, haben solche authentischen Aufnahmen vom realen Spiel eines Musikers Seltenheitswert erlangt.
Im Anschluß folgt eine Außenaufnahme des Turms der Schule, der ebenfalls gegen das Licht der noch tiefstehenden Sonne photographiert wurde. Die Kamera schwenkt am Gebäude herunter und Hermann gibt aus dem off seine persönliche Sichtweise über seine Abiturentlassung preis. Diese lichtintensive, bewegungsreiche optische Umsetzung setzt sich in derselben Folge auch in dem Abiturabschlußkonzert Hermanns fort. Er sitzt an einem Flügel und spielt emotionsgeladen eine Eigenkomposition nach einem Rilke-Gedicht. Dabei strahlt die, durch ein Fenster der Schulaula blitzende, Sonne über seine Schulter direkt ins Kameraobjektiv. Abhängig von den Bewegungen Hermanns überstrahlt das Bild mehrfach so stark, daß der Film an diesen Stellen bis ins Weiß hinein überbelichtet und der Zuschauer geblendet wird. In der folgenden Einstellung „fliegt“ die Kamera - mit einer Fingeroptik ausgestattet - über die Tasten des Flügels auf Hermanns Hände zu, die sich ebenso behende über die Tastatur bewegen. Parallel zum Klavierspiel dirigiert der, in gelbes Licht gehüllte, Hermann das Schulorchester. Zu den Klängen der Komposition bewegt sich die Kamera in zahlreichen Kamerafahrten durchs Publikum.
Mit dieser Dynamik der Kamera, dem direkten Blick ins Gegenlicht, und dem emphatischen Orgelspiel schafft Reitz eine emotionsgeladene Atmosphäre, die

die extreme innere Verfassung Hermanns, der gedanklich seine Hunsrücker Heimat bereits verlassen hat, wiedergibt.

Allerdings stellt sich bei dieser Szene die Frage, wie weit das kameratechnische Spiel ausufern darf, ohne den Bezug zum Inhalt zu verlieren. Muß die Kamera wirklich kreuz und quer durch den Konzertsaal fahren oder im Millimeterabstand zu den Fingern des Pianisten über die Tastatur des Flügels gleiten, um seine innere Zerrissenheit auszudrücken.
Hierin liegt möglicherweise schon ein erster Hinweis auf die sich anbahnende Trennung von Kameramann Gernot Roll. Reitz wollte in der *Zweiten Heimat* eben nicht nur den oberflächlich schönen photographischen Effekt, sondern eine adäquate Umsetzung des inhaltlich Gegebenen. Sein Bildgestalter Roll verfolgte jedoch eine gegenläufige Absicht, nämlich die spielerische Virtuosität der Kamera der ersten *Heimat* - unter Zuhilfenahme neuester Aufnahmetechniken - nochmals zu toppen. Unter diesen Voraussetzungen war die Trennung während der Produktion sicherlich zwangsläufig.
Nach der Neubesetzung der Bildgestaltung ab der sechsten Folge veränderte sich zwangsläufig auch das Optische zugunsten einer reduzierteren, auf das Wesentliche konzentrierteren Bildsprache. Zwar sind Szenen, in denen auf Anschluß gedreht werden mußte und die später schnittechnisch in vorgeplanter Art und Weise wieder zusammengefügt werden mußten (etwa das Hochzeitsessen im Fuchsbau oder die, auf musikalischen Anschluß zu drehenden, Konzerte) aufwendig gestaltet. Doch das Gesamtkonzept ist deutlich einfacher geworden. Der Wechsel von Farbe zu Schwarz-weiß nach dem Tag/Nacht-Schema ist statisch und vorplanbar geworden, die Szenen an sich sind länger und weniger oft unterschnitten. Sicherlich war diese Vereinfachung des Optischen nicht nur Zugeständnis an die Veränderung der Protagonisten, sondern auch eine zwangsläufige Notwendigkeit, die sich aus der Tatsache ergab, daß derartige Materialmengen bewältigt werden mußten. Andererseits gibt die Bildsprache aber auch eine gewisse Monotonie und Spannungslosigkeit wieder, die genau die Situation trifft, in der sich die jungen Künstler während ihrer Ausbildungszeit befanden. Erst am Ende der *Zweiten Heimat* ändert sich dieses Konzept wieder zugunsten einer weitaus freieren Künstlichkeit in den Bildern.

Reitz verzichtet auf den Einsatz historischen Filmmaterials etwa aus Wochenschauen in Form von Belegmaterial für geschichtliche Vorgänge. Er nutzt beispielsweise keine „dokumentarischen“ Aufnahmen von der Machtübernahme Adolf Hitlers, sondern setzt in der Szene in Eduards Hotelzimmer vor dem Brandenburger Tor lediglich den originalen Ton im Hintergrund ein. Im Bild jedoch schafft er seine eigenen Bilder, die dem offiziellen weltpolitischen Geschehen konträr entgegenstehen und das subjektive Erleben eines Protagonisten wiedergeben: Am Tag der Machtübernahme besucht Eduard Simon ein Berliner Bordell, in dem er seine spätere Frau Luzie kennenlernt. Reitz verfällt in keiner Form der Versuchung, das, von den Nationalsozialisten selbst propa-

gandaträchtig „inszenierte“, Dokumentarmaterial zur Darstellung dieses Ereignisses zu verwenden, sondern erzählt seine eigene Geschichte.
Wenn filmisches Propagandamaterial aus der Vergangenheit in der *Heimat* auftaucht (ob nun als Wochenschau oder als Unterhaltungsspielfilm), dann immer nur in dem authentischen Zusammenhang, in dem er auch dem damaligen Publikum zugänglich war. Die „damaligen“ Filme sind ausschließlich in fiktive Spielfilmszenen integriert. Sie werden beispielsweise im Kino, auf einem Bettuch in der heimischen Scheune oder auf der Leinwand in einem Soldatenlager an der Front vorgeführt. Dabei kann der heutige Zuschauer immer die Reaktionen des damaligen Publikums mitverfolgen. Reitz verwendet die „belasteten“ Filmausschnitte nie so, daß sie für sich selbst stehen könnten. Optisch macht er diese Abgrenzung, indem er kein einziges Mal historische Filmmaterialien direkt in die *Heimat* hineinkopiert. Wenn der Zuschauer Ausschnitte aus Wochenschauen oder Kinofilmen sieht, sind sie immer, deutlich erkennbar, mit „seiner Spielfilmkamera“ von einer Leinwand abgefilmt.
Selbst seinen eigenen, mittlerweile schon historischen, Avantgardefilme *Geschwindigkeit* hat Reitz in der *Zweiten Heimat* von der Leinwand abgefilmt.

Im Anschluß an einen historischen Wochenschauausschnitt von einem Autorennen auf dem Nürburgring folgt in *Heimat* eine Szene, an der die gesamte Familie Simon neben der Rennstrecke das Rennen beobachtet. Den Übergang zwischen dem, von einer Leinwand abgefilmten, Archivmaterial und der fiktiven Szene erfolgt durch einen „unsichtbaren“ Schnitt in einem Kamera-Reißschwenk. Der Rennwagen überfährt die Start/Ziellinie, die Kamera schwenkt mit und in dem schnellen Schwenk befindet sich der Übergang zur folgenden Szene, die ebenfalls mit einem Reißschwenk an einer Staubwolke vorbei beginnt. Mit diesem Mittel erweckt Reitz die Illusion, der Wagen von 1936 sei tatsächlich an den Simons vorbeigefahren. Tatsächlich liegt jedoch ein zeitlicher Sprung von fast 45 Jahren zwischen beiden Aufnahmen. Durch diesen spielerischen Umgang mit dokumentarischem Material und nachproduzierten fiktionalen Szenen lockert Reitz den Film auf, macht ihn trotz geschichtlichen Anspruchs interessant.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Edgar Reitz ein Regisseur ist, dem das Optische bei seiner Regieführung und auch der Produktionsvorbereitung sehr wichtig ist. Das optische Konzept nutzt er, um Autobiographisches adäquat ins Bild zu setzen. Dazu ist es unabdingbar, daß Reitz auch die Kamera mitbestimmt und dem Kameramann nicht Freiheiten gewähren kann, mit denen er seine persönlichen Erinnerungen zerstören würde. *„... Im Idealsinne ist die Regie auch Bildgestaltung - nach meiner Meinung. Und es ist wohl auch bei den Leuten so, die ich verehre - nehmen wir `mal so Leute wie Fellini oder Visconti oder Robert Altman usw. - deren Filme haben eine ganz eigene Bildsprache. Da konnten Kameraleute wechseln, es blieben aber immer Filme von den Regisseuren. Sie greifen sehr tief in das photographische, bildnerische*

Konzept.[137] Dieser Anspruch von Reitz ist sicherlich auch ein Hauptgrund für den Bruch mit Gernot Roll, der, in seiner Funktion als „Bildgestalter“, Reitz immer mehr seiner eigenen Vorstellungen raubte und damit letztendlich sogar das Endprodukt gefährdete. In dieser Situation kam es dann beiden Seiten zugute, daß Roll andere Angebote erhielt, die er nicht abzulehnen vermochte und Reitz seinerseits Kameraleute einsetzen konnte, die sich seinem optischen Verständnis einfacher unterordnen konnten.

9.2.5.2. Trick

Filmische Tricks sind bei Reitz eher selten, tauchen in beiden Reihen hin und wieder aber dennoch auf:
Korbmachers Hänschen entdeckt bei der Erkundung der neuen Telegraphenleitung ein Arbeitslager, das in der Nähe des Ortes errichtet wurde. Von einer Anhöhe herab blickt er in einen Steinbruch, in dem zahlreiche Inhaftierte in blauweißgestreiften Anzügen Arbeiten verrichten müssen. Oberhalb des Steinbruchs, auf der gegenüberliegenden Seite, befindet sich ein Arbeitslager mit zahlreichen Baracken und Wachtürmen.
Die Kamera ist so plaziert, daß sich das Lager im Bildausschnitt genau an die Horizontlinie des Abhanges anfügt. Da man aus Kostengründen kein komplettes Straflager mit dutzenden von Gebäuden errichten konnte, findet hier ein einfacher, aber effektiver Trick Anwendung: Sämtliche Gebäude des Arbeitslagers sind lediglich auf eine Glasscheibe gemalt. Die Glasscheibe wurde dann einige Meter vor der Kamera aufgestellt und perspektivisch zum realen Landschaftsbild dahinter so ausgerichtet, daß für den Zuschauer ein möglichst realer Eindruck entsteht. Die Ränder der Glasscheibe müssen dabei selbstverständlich außerhalb des Kamerablickfeldes liegen. Da die Einstellung vom Arbeitslager mit einem Schwenk beginnt, wird der linke Rand der Glasscheibe einfach durch einen, genau an dieser Stelle stehenden, Telegraphenmasten verdeckt. Das gemalte Lager fügt sich genau an der Horizontlinie oberhalb des Abhangs zum Steinbruch an das Realbild an. Bei genauer Ansicht im Standbild kann man am Übergang zwischen Realbild und gemaltem Bild selbstverständlich eine Kante erkennen. Dieses Manko wird jedoch dadurch überbrückt, daß sich der Zuschauer nicht auf den Hintergrund, sondern auf die, im Vordergrund vor der Scheibe agierenden, Personen konzentriert.
In der Arbeitslagerszene dient dieser einfache optische Trick der simplen Kostenersparnis. Nicht so in einer anderen Szene:

Bei der Darstellung der Kriegsheimkehr Antons wird der Glasscheiben-Trick nicht wie in der vorher beschriebenen Szene genutzt, um ein Szenario zu erschaffen, das einen möglichst realistischen Effekt beim Zuschauer erzeugt. Dreimal sieht man in Folge 8 *Der Amerikaner*, wie Anton über einen unbefestigten Weg durch eine grüne Wiese geht. Bei der ersten Szene erkennt man im

[137] Edgar Reitz in: Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.

Hintergrund, etwa auf der Horizontlinie, eine orientalische Stadtkulisse. Anton geht, von der Stadt kommend, auf die Kamera zu. Er trägt orientalische Kleidung. In der zweiten Szene, die in einem späteren Teil der Folge eingefügt ist, befindet sich Anton auf demselben Feldweg. Er steht vor der Kamera, winkt hinein, dreht sich um und geht auf einen griechischen Tempel im Hintergrund zu. Dieses Mal trägt er jedoch eine Jacke aus Schafsfell und eine dazu passende griechische Tracht. Unterbrochen von mehreren Szenen, die in Schabbach spielen, geht Anton als letztes vor einem Alpenpanorama, mit Lederhose und Tirolerhut bekleidet, auf die Kamera zu. In dieser Szene bleibt er einmal kurz stehen, um sich den Schweiß aus dem Gesicht zu wischen. In der Folgeszene, nach einem Zwischentitel „10. Mai 1947 - ein Samstag“ sitzt Anton mit seinem Kind auf dem Schoß wieder in der heimischen Küche.
Dadurch, daß alle drei Szenen auf ein und demselben Feldweg aufgenommen wurden und nur die, auf Glasscheiben gemalten, Hintergrundmotive ausgetauscht wurden, wird der Trick auch für den Zuschauer offensichtlich. Hier verzichtet Reitz ganz bewußt auf einen realistischen Effekt. Auch die Tatsache, daß Anton in der jeweiligen Landestracht durch die Szenerie marschiert, macht deutlich, daß es sich bei diesen drei Einstellungen eher um allegorische Bilder handelt, die dem Zuschauer in abstrahierter Form ein eigentlich nicht darstellbares Geschehen - einen Fußmarsch von 5.000 Kilometern - optisch vorführen. Anton befindet sich immer auf demselben Feldweg, lediglich die Hintergründe und deren kulturelles Umfeld verändern sich.

Das Brandenburger Tor in Schabbach stellt einen Traum der Großmutter Katharina dar. In der zweiten Folge von *Heimat* übernachtet eine fremde französische Reiterin im Schabbacher Dorfgasthof. Sie ist mit dem Pferd auf dem Weg von Paris nach Berlin. Durch ihr Erscheinen werden die Dorfbewohner für einen kurzen Moment aus ihrer bäuerlichen, provinziellen Lebenswelt gerissen und verspüren einen Hauch der „großen weiten Welt“. Katharinas Sohn Eduard ist zur selben Zeit zu einem Kuraufenthalt in Berlin, der ihn von seiner Lungenkrankheit heilen soll.
Vor diesem Hintergrund hat die Bäuerin Katharina einen Traum: Auf dem Schabbacher Dorfplatz hilft ihr Sohn Eduard der französischen Reiterin von ihrem Schimmel. Hinter diesem Szenario erhebt sich - mitten in Schabbach - das Brandenburger Tor. Die Besonderheit dieses Glasscheiben-Tricks besteht in diesem Falle darin, daß das, ins Bild eingefügte, Objekt nicht weit entfernt auf der Horizontlinie erscheint, sondern sich mitten im Blickfeld befindet. Damit nun dem Zuschauer nicht die Übergangskanten zwischen Realbild und vorgesetztem künstlichen Bild auffallen und zur Verdeutlichung des Traumhaften ist zusätzlich noch ein Weichzeichnerfilter vor das Objektiv der Kamera gesetzt.

Zweimal wird ein künstlicher Sternenhimmel eingesetzt, um die Emotionen des jeweiligen Protagonisten zu unterstützen. In der ersten *Heimat* tritt Eduard Simon in der Weihnachtsnacht mit einem Hustenanfall vor die heimische Haustür. Ursache des Anfalls ist der Rauch aus der Spielzeugdampfmaschine,

die Ernst und Anton geschenkt bekommen haben und gerade ausprobieren. Die besorgte Mutter folgt dem lungenkranken Sohn vor die Tür. Eduard erholt sich schnell von seinem Anfall und äußert emotional gerührt: „Mutter, daheem isse`s doch am scheensten!“. Dabei tritt er vor und betrachtet, von der weihnachtlichen Atmosphäre gerührt, den klaren Nachthimmel mit einer schmalen Mondsichel und hell glitzernden Sternen.
Dieser Sternenhimmel, ein Synonym für die weihnachtliche Geborgenheit in der heimischen Familie, ist auch nur durch einen Trick darstellbar. Da photographisches Filmmaterial gar nicht empfindlich genug ist, um einen realen Nachthimmel darauf aufzuzeichnen, mußte für diesen Effekt ein künstlicher Nachthimmel hergestellt und aufgenommen werden, der dann im Kopierwerk mit einem Kasch an die entsprechende Stelle der Realaufnahme über den Stallgebäuden hineinkopiert wurde.
In der *Zweiten Heimat* taucht dieser Effekt nochmals auf. Hermann irrt in der ersten Nacht nach seiner Ankunft in München ziel- und unterkunftslos durch die fremde Stadt. Am Pavillon im Englischen Garten setzt er sich erschöpft nieder. Aus dem off gibt er die Eindrücke seines ersten Tages in der Fremde der Großstadt wieder. Er empfindet alles als unermeßlich groß und ist der Meinung, einen weiten Weg angetreten zu haben. Ergriffen faßt er seine Emotion in Worte: „Mir war kalt, aber der Himmel über München hing voller Geigen.“ Zur Visualisierung dieses Sprichwortes fügt Reitz nun eine Einstellung ein, die den Park mit einer, im Hintergrund befindlichen, Kirche zeigt, über der ein Nachthimmel mit funkelnden Sternen und einer Halbmondsichel erkennbar ist. In diesen Himmel blenden sich nun überraschend eine Reihe kleiner Geigen ein, die strahlend gelb zu funkeln beginnen. Dabei verfärbt sich das übrige Szenario - auch die Kirche im Hintergrund - ebenfalls in ein Orangegelb. Eine übergeordnete Stimme spricht zu Hermann, daß er „das alles der Musik verdanke“.
Hier nun löst sich Reitz von einer realitätsgetreuen Darstellung und bebildert eine allegorische Redewendung. Nun sind tricktechnisch nicht nur wirklichkeitsgetreue Elemente wie Mond und Sterne hineinkopiert worden, sondern auch die sprichwörtlichen Geigen.
An dieser Stelle wird ein wesentlicher Unterschied zwischen der ersten und der *Zweiten Heimat* deutlich. In der ersten Reihe tauchen unwirkliche Effekte nur in Traumsequenzen auf, beispielsweise wenn dem apathischen Paul nach der Kriegsheimkehr der gefallene Kamerad Helmut in der Küche erscheint. Die Szene, in der der Kamerad den Reim vom „Hunsrücker Himmel“ aufsagt, ist mit einem einfachen Stopptrick verwirklicht. Die, im Vordergrund sitzenden, Personen sind regungslos aufgenommen, einmal mit Helmut im Hintergrund und einmal ohne ihn. In der Nachbearbeitung wird nun einfach von der einen in die andere Einstellung überblendet und es ergibt sich ein Effekt, als würde Helmut sich einfach „in Luft auflösen“.
In der *Zweiten Heimat* dagegen tauchen allegorische Bebilderungen auf, die keinen authentischen Realitätsanspruch mehr haben. Die Symbolik von Begebenheit und die Hervorhebung dieser, in der Erinnerung bedeutsamer, Ereignisse erfolgt mit Mitteln, die sich deutlich von einer realitätsnahen Darstellung

entfernt haben. Einerseits verliert der Film dadurch die reale Szenenzeichnung und konstruiert eine Künstlichkeit. Diese Künstlichkeit nutzt Reitz jedoch ganz gezielt, um sich mehr und mehr einer allegorischen, abstrakteren Form zu nähern, die nicht mehr vorgibt, nur Reales abbilden zu können, sondern, im Gegenteil, dem Zuschauer die Künstlichkeit, die Irrealität des filmischen Mediums vor Augen zu stellen sucht.
Wieweit jedoch ein Massenmedium wie das Fernsehen heutzutage überhaupt noch bereit ist, sich auf eine derart künstlerische Ebene zu begeben, ist fraglich. Im gegenwärtigen Fernsehen steht doch immer eher die Forderung im Vordergrund, beim Zuschauer die Illusion zu erwecken, im Film oder auch in der „Reality-Soap“, die Realität unverändert wiederzugeben. Möglicherweise ist Reitzs Abwendung von diesem Prinzip in der *Zweiten Heimat* auch ein Mitgrund für die fehlende Zuschauerresonanz unter den deutschen Fernsehzuschauern.

Für die Szene der Krawalle auf der Münchener Leopoldstraße im fünften Teil der *Zweiten Heimat* ließ Reitz ein Modell anfertigen, da die finanziellen Mittel für eine realitätsnahe Umsetzung nicht ausreichten. Die Szene selbst ist ausstattungsmäßig schon so gestaltet, daß mit geringstem Aufwand der größtmögliche Effekt erzielt wird. Beispielsweise fahren in der Straßencafé-Szene zweimal historischen BMW-Streifenwagen der Münchener Stadtpolizei vorbei und etwas später passieren zwei berittene Polizisten das Café. Es gibt jedoch keine Massenszenen von Polizeibeamten, da dieses einfach das Budget der Produktion überschritten hätte. Aus diesem Grund wählt Reitz die Perspektive in einem Café am Rande des Geschehens.
Dieselben Gründe, wie auch die Tatsache, daß es äußerst schwierig wäre, für eine Filmaufnahme den Verkehr in der gesamten Münchener Innenstadt zum Erliegen zu bringen, haben sicherlich auch dazu geführt, die Totale der nächtlichen Leopoldstraße im Modell anfertigen zu lassen.
Die Kamera bewegt sich in einer Fahrt von links nach rechts durch die Menschenmenge, die mitten auf der Leopoldstraße steht. Dabei sind die Personen direkt vor der Kamera nur als schwarze Umrisse erkennbar. Am linken Bildrand dreht sich ein Blaulicht, und im Hintergrund auf der linken und rechten Seite erheben sich die erleuchtete Häuserzeilen der Leopoldstraße. Auf der, von Alleebäumen gesäumten, Straße ruht der Verkehr vor einer Polizeiabsperrung. Eine beleuchtete Straßenbahn steht in vorderster Linie, im Hintergrund sind die Umrisse des Siegestores erkennbar. Über der gesamten Szenerie steht ein Vollmond am sternfunkelnden Abendhimmel.
Da die Szene nur nächtlich beleuchtet ist und sich die Kamera auch noch in einer Fahrt durch die Menschenmenge im Vordergrund bewegt, fällt es beim ersten Hinsehen nicht unbedingt auf, daß es sich hierbei um ein Modell handelt. Tatsächlich sind die Personen im Vordergrund nur aus dunklem Karton ausgeschnittene Silhouetten neben denen ein Blaulicht blinkt. Die Häuserzeilen links und rechts der Straße sind Miniaturkulissen, deren Fenster von kleinen Lämpchen erleuchtet werden. Die Bäume, Straßenabsperrungen, Schilder, Straßenmarkierungen, die beleuchteten Autos und die beleuchtete Straßenbahn

sind handelsüblicher Modellbahnbedarf, der perspektivisch so angeordnet wurde, daß es wie ein tatsächlicher Stau auf der Leopoldstraße erscheint. Der Sternenhimmel wie auch der Vollmond über der Szenerie bestehen aus einer schwarzen Kulisse, aus der lediglich entsprechend große Löcher für Mond und Sterne ausgestanzt wurden und die von hinten beleuchtet ist. Der Effekt, der das ganze als real erscheinen läßt, beruht letztlich in der zwielichtigen nächtlichen Beleuchtung sowie in der kurzen Zweitspanne von wenigen Sekunden, die der Zuschauer die Einstellung überhaupt zu sehen bekommt. Im laufenden Film hat er gar nicht die Gelegenheit, die einzelnen Elemente der Einstellung genauer zu betrachten. Für ihn ist die Szene eine „filmische Realität", der er uneingeschränkt Glauben schenkt. Dieser Glaube der Zuschauer an die „filmische Realität" ist eines der Grundprinzipien des Kinos. Nur unter dieser Voraussetzung ist es im Film überhaupt erst möglich, vergangene Zeiten mit Ausstattung, Trick oder Modellen wiederzubeleben. Ohne den blinden Glauben des Zuschauers an die ihm vorgegaukelte Realität wären historische Filme undenkbar.

Tricks und Spezialeffekte dienen bei Reitz in der Hauptsache nicht der Kostenersparnis, sondern bedürfen immer eines inhaltlichen oder gedanklichen Bezugspunktes. Im Ausnahmefall des Arbeitslagers oder der Leopoldstraße war sicherlich die Schwierigkeit der realen Verwirklichung der Hauptentscheidungsgrund für den Trick. An anderer Stelle jedoch setzt er diese Mittel gezielt ein, um ein unwirkliches Geschehen, wie den Traum vom Brandenburger Tor in Schabbach, dem Zuschauer auf adäquate optische Weise in voller Künstlichkeit zu zeigen.
In der ersten *Heimat*-Reihe tauchen irreale Effekte nur in Traumsequenzen oder traumähnlichen Szenen auf. In der *Zweiten Heimat* jedoch steht der künstlerische Ausdruck über dem Realitätsanspruch. Der Einfluß von autobiographischen Erlebnissen setzt sich auf einer Ebene jenseits der authentischen Wirklichkeitsbeschreibung fort. Gleich zu Beginn der *Zweiten Heimat* erlebt der Zuschauer eine Szene nochmals, die er in anderer Inszenierung auch schon in der ersten *Heimat* gesehen hatte: den Familienstreit über Hermanns illegitime Liebe zu Klärchen.
In der ersten Reihe konnte der Zuschauer das Geschehen aus Perspektive der Familie erleben, die in der Küche den weiteren Umgang mit Hermann überdachte. Nun jedoch verfolgt der Zuschauer das subjektive Erleben Hermanns: Hermann liegt weinend mit einem Photo Klärchens in seinem Bett und hat den Kopf unter der Bettdecke vergraben. Seine Mutter rüttelt von außen an der verschlossenen Tür und fordert ihn mit autoritärer Stimme zum Öffnen auf. Der Stiefbruder Anton droht mit fast gewalttätiger Stimme, die Tür einzuschlagen. Während die Kamera in einer rasanten Fahrt auf das Bett zufährt, richtet sich Hermann auf und schreit mit letzten Kräften „Neiiiin". Aus dem off erzählt er, daß die Mutter, der Stiefbruder, das ganze Hunsrückdorf seine erste, einzige Liebe zerstört hätten. Das alles sei unter dem Deckmäntelchen der Mutterliebe und der Fürsorge für ihn geschehen. Schließlich erhebt sich Hermann aus seinem Bett und geht durch den, in ein oranges Licht getauchten,

Raum auf die Tür zum Nebenzimmer zu, in dem einst Klärchen wohnte. Als er sie öffnet, weht ein lauter Luftzug durchs Zimmer und die Tür schlägt ihm aus der Hand. Vollkommen unerwartet tut sich ein Abgrund vor ihm auf. Das angrenzende Zimmer ist verschwunden und Hermann blickt, in der geöffneten Tür stehend, in ein Abbruchhaus, dessen Fußboden bereits herausgerissen wurde. Erschrocken klammert er sich am Türrahmen fest. Im Anschluß daran leistet er seinen Schwur, zukünftig auf die Liebe zu verzichten, aus dem Hunsrück fortzugehen und Musiker zu werden.
Mit dieser schockartigen, überraschenden Wendung verdeutlicht Reitz auf filmische Weise dem Zuschauer den Bruch, den die Ablehnung Klärchens in Hermanns Psyche anrichtete. Er zerstört gleich zu Beginn der *Zweiten Heimat* den Anspruch auf eine realitätsgetreue Darstellung, der ja in der ersten *Heimat* überwog, zugunsten eines subjektiven Erlebens, dessen Wendepunkt symbolisch dargestellt wird. In dem Moment, in dem Hermanns Glaube an seine bisherige Lebenswelt zerbricht, findet er sich in einem Haus wieder, das durch äußerliche Gewalteinwirkung ebenfalls zerstört wird. Hier dient der optische Effekt, sein Jugendzimmer in dem Hunsrücker Bauernhaus mit dem Zimmer eines Abbruchhauses zu verbinden, der Neuorientierung. Dem Zuschauer wird von Anbeginn klargemacht, daß er nicht mehr die wirklichkeitsabbildende Darstellungsweise der ersten *Heimat* zu erwarten hat, sondern nun in eine neue künstlerische Welt mit Symbolismen eintauchen wird - in *Die Zweite Heimat.*

9.2.5.3. Schnitt

Bereits während der Dreharbeiten von *Heimat* wurde noch im Hunsrück eine erste Rohschnittfassung angefertigt, anhand der Reitz noch am Drehort das Material kontrollieren und gegebenenfalls noch Korrekturen vornehmen konnte.
Die schnittechnische Bearbeitung ist immer nur in enger Anlehnung an das optische Kamerakonzept zu untersuchen. Damit eine Einstellung ohne Bruch oder Sprung an eine andere angefügt werden kann, ist es notwendig, beim Drehen exakt die Anschlüsse einzuhalten. Das bedeutet, daß schon vorab am Set entschieden sein muß, in welcher Reihenfolge eine Szene später zusammengeschnitten werden soll, bzw. schon vorab exakt geplant sein muß, an welcher Stelle einer Szene überhaupt ein Schnitt (beispielsweise von einer Großaufnahmen in eine Halbtotale) erfolgen soll. Insbesondere für die Musikszenen, die mit durchlaufendem Ton gedreht werden mußten, bedeutete dies einen enormen planerischen Aufwand. Reitz selbst erklärt, daß bei ihm der Schnitt am Drehort passiere.[138] Zwar habe er sich vorab schon ein ungefähres Grundkonzept aufgestellt, doch das Gefühl für eine Szene könne er erst entwickeln, wenn die Kamera tatsächlich laufe. Erst dann könne er feststellen, bis wohin sich eine Szene in einer Einstellung wirklich trage.

---

[138] Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.182.

Aufgrund einer Schnittliste, in die die Continuity-Assistentin am Drehort diese Vorgaben einträgt, wird dann in Abwesenheit des Regisseurs von der Cutterin der Rohschnitt angefertigt. Durch die Länge der Drehzeit bedingt, erfolgte der endgültige Feinschnitt der *Zweiten Heimat*, in dem dann vom Drehbuch abweichende Änderungen gemacht wurden, teilweise erst drei oder vier Jahre später. Reitz selbst beschreibt den Vorteil dieser zeitlichen Distanz: *„Ich konnte mich schon an vieles gar nicht mehr erinnern, so daß ich das Material anschaute mit dem Blick eines Fremden. Inzwischen steht man den früheren Ideen kühl gegenüber, findet bei weitem nicht alles gut, was man damals gedacht hat und sucht nach besseren Lösungen.“*[139]

In der Szene des Hochzeitsessens in Folge 8 der *Zweiten Heimat* bestand die Hauptschwierigkeit darin, daß für jeden Umschnitt in eine andere Einstellungsgröße wieder sämtliche Teller der Tafel in ihrem vorherigen Zustand neu angerichtet werden mußten.
Zu Beginn beobachtet die Kamera noch, wie die Tischkarten auf der festlich gedeckten Tafel verteilt werden. Jedes Gedeck besteht aus drei Tellern sowie drei geschliffenen Gläsern für die unterschiedlichen Gänge. Als ersten Gang gibt es „Schildkrötensuppe“, die in zusätzlichen kleinen Suppentässchen gereicht wird und von Hermanns Stieftante Pauline kritisch durch ein Monokel beäugt wird. Für den nächste Gang, „Waldorfsalat in Nußkörbchen“, müssen nun die Suppenschalen abgeräumt werden. Beim dritten Gang schließlich, der aus „Ente in Orangensauce“ besteht, muß nun schon das Geschirr der vorherigen Gänge abgeräumt sein. Als zum Abschluß noch ein Schnaps gereicht wird, sind die Teller leergegessen und beschmutzt und die zuvor elegante Dekoration in der Mitte des Tisches ist verwüstet.
Obwohl die einzelnen Gänge mehrfach von anderen Zwischenszenen unterbrochen sind, müssen all die Stadien des Essens exakt und originalgetreu, wie im wahren Leben, für die Filmaufnahme hergerichtet werden. Hierzu bedarf es einer kritischen, detailgetreuen Continuity und ungewöhnlicher Inszenierungsmethoden. Reitz erläutert diese folgendermaßen: *„Ich beschreibe Leute, die nach dem Essen, nach einer Feier am Tisch sitzen. Wie inszeniere ich einen abgegessenen Tisch? Die Requisiteure stellen mir zwölf Gedecke hin, machen die Messer und Gabeln schmutzig, verschmieren die Teller und füllen die Aschenbecher. Das Ergebnis sieht schrecklich aus, das lebt überhaupt nicht. Es gibt nur eine Methode, die Anordnung der Gegenstände auf dem Tisch richtig zu machen: Ich muß die Leute zusammenholen, die Feiern spielen und die Szene abbrechen: So wie die Dinge dann stehen, haben sie Ausdruck. Wir spielen die vorausgegangene Szene, die gar nicht im Film vorkommt: das ist für mich die einzige Methode, zu einer richtigen Anordnung auf dem Tisch zu kommen.“*[140]
So endet die Hochzeitsszene nach dem abrupten Ende durch Huans Selbstmordversuch denn auch wieder mit einer Kamerafahrt am „abgegessenen“

[139] ebd. S.182.
[140] Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S. 199f.

Tisch entlang. Zu Beginn, als der Tisch festlich gedeckt war und die Tischkarten aufgestellt wurden, war die Kamera von links nach rechts gefahren, während sie nun von rechts nach links zurückfährt und den Blick auf die Überreste des Festtages, all das benutzte Geschirr, die wahllos durcheinandergewürfelten Flaschen, Gefäße und Essensreste und zum Schluß auch auf das Gewehr freigibt, mit dem Huan seinem Leben beinahe ein Ende gesetzt hätte.

Die Tatsache, daß sich bestimmte Motive einer einzelnen Szene - die Außenansicht eines Gebäudes, die Innenansicht oder aber das Treppenhaus - an verschiedenen Drehorten befinden und erst mit einem zeitlichen Abstand aufgenommen werden können, erfordert ebenfalls eine ausgefeilte Continuity. Damit beispielsweise die Kleidung der Darsteller in diesen Einstellungen, die im geschnittenen Film ja unmittelbar aufeinander folgen, exakt übereinstimmt, mußten an jedem Motiv von jeder Person Polaroidphotos angefertigt werden, die ihr exaktes gegenwärtiges Aussehen im Bild festhielten.

Im Schnitt der Reihen findet das filmische Prinzip der Zeitraffung und Zeitdehnung Anwendung. Besonders die Tatsache, daß in beiden *Heimat*-Reihen fast ein ganzes Jahrhundert dargestellt wird, macht es erforderlich, große Zeitsprünge zu machen und nur gewisse Ereignisse filmisch wiederzugeben. Die Hervorhebung dieser chronologisch gehaltenen Zeitsprünge erfolgt über Schrifttitel. Interessanterweise wird der Zeitraum zwischen 1970 und 1982 in keiner der beiden *Heimat*-Reihen direkt dargestellt. Die politische Situation in der Bundesrepublik in jener Zeit wird nur indirekt thematisiert, indem *Die Zweite Heimat* den Hintergrund aufarbeitet, vor dem sich die Terrororganisationen, die im Herbst 1977 die Republik aufrüttelten, bereits im vorausgehenden Jahrzehnt entwickelten.
Auf der anderen Seite thematisiert Reitz beispielsweise in einer kompletten Folge der *Zweiten Heimat* die Geschehnisse eines einzelnen Tages (Folge 6 *Kennedys Kinder*).
Die Konzerte, die mit durchgängigem Originalton aufgenommen werden mußten, geben demgegenüber die Zeit 1:1 - ohne Dehnung oder Raffung wieder.
Eine Zeitdehnung hingegen, wie in kommerziellen Filmen, die bestimmte Ereignisse künstlich dramatisieren, erfolgt in *Heimat* gar nicht.
In der Entscheidung, welche Teile eines ganzen Jahrhunderts oder Jahrzehnts tatsächlich im Film dargestellt werden und welche weggelassen werden, bestand bei *Heimat* eine der kreativen Hauptarbeiten des Filmemachers.
Die Verschachtelung gewisser Teile von Handlungen ist auch eher selten und erfolgt in klassischen Parallelmontagen. Während Hermann Simon in der letzten Folge der *Heimat* mit dem Auto zur Beerdigung der Mutter in den Hunsrück fährt, wechseln sich diese Aufnahmen mit denen der Beerdigungsvorbereitungen im Elternhaus ab. Auch die Geschichten der Folgen der *Zweiten Heimat*, in denen jeweils einer der Freunde Hermanns vorgestellt wird, werden parallel zu Hermanns Erlebnissen erzählt.

9.2.5.4. Schrifttitel

Das Hauptelement, durch das die *Heimat*-Reihen den Charakter einer geschichtlichen Chronik erhalten, sind die, ins Bild eingeblendeten, Jahreszahlen, mit denen Zeitsprünge erläutert werden. Sie tauchen in streng chronologischer Reihenfolge auf und strukturieren die Folgen.
Schrifttitel werden verwandt, wenn dem Zuschauer wesentliche Hintergrundinformationen vermittelt werden sollen, deren Umsetzung in Filmbildern zu viel Zeit und Geld in Anspruch genommen hätte.
Wenn etwa Paul Simon zu Beginn aus dem Ersten Weltkrieg heimkehrt, so wird dieses dem Zuschauer in Schriftform mitgeteilt. Erst als er wieder heimischen Boden unter den Füßen hat, beginnt die eigentliche filmische Erzählung. Seine Kriegserlebnisse in Frankreich bekommt der Zuschauer nicht zu Gesicht. Um sie birgt sich ein Mysterium. Paul hat Erfahrungen gemacht, die ihn derart verändert haben, daß er ohne erkennbare Gründe eines Tages spurlos verschwindet. Für den Zuschauer wird Pauls Kriegserlebnis auf einen Schrifttitel reduziert, der in sachlich harter Textform die Grundinformation vermittelt, die zum Verständnis seiner Heimkehr notwendig ist. Alles andere über seine Kriegserfahrungen erfährt der Zuschauer nur indirekt. Paul bringt die Idee vom Radio mit; unter den Dorfbewohnern kursieren Gerüchte vom Gaseinsatz im Krieg, man spricht über die Fliegerei oder von den Gefallenen, die nicht mehr zurückkehren konnten. Reitz überläßt es dem Zuschauer, seine Assoziationen zu diesen Themen frei und unbeeinflußt machen können. Dabei vertraut er darauf, daß das, was sich der Zuschauer in seiner Phantasie ausmalt, einen weitaus höheren Eindruck hinterläßt, als wenn ein Thema wie der Kriegsschrecken des Ersten Weltkrieges nur plakativ bebildert würde.
Auch die Information vom Weggang Hermanns am Ende der neunten Folge der ersten *Heimat* wird dem Zuschauer in einem sachlichen, bloß auf Fakten bezogenen, Text vermittelt. Im Schrifttitel sind keine Emotionen erkennbar. Genauso kalt und herzlos, wie Hermann aus der Heimat vertrieben wurde, konfrontiert Reitz den Zuschauer mit den Konsequenzen, die Hermann für sein weiteres Leben zog: „Als Hermann 18 Jahre alt war, verließ er das Dorf für immer. Er studierte Musik in den Hauptstädten und wurde Komponist.“
Die Titel, egal ob Jahreszahlen, Schriften oder auch der Nachspann, sind immer in Realbilder hineinkopiert. Dadurch, daß sie nicht vor einem neutralen Hintergrund stehen, kann der Fluß der filmischen Erzählung auch nicht unterbrochen werden. Die Jahreszahlen bilden dabei das Grundgerüst der Struktur der Reihen (siehe Kapitel 9.2.6.).

9.2.5.5. Ton

Bei den Tonaufnahmen arbeitet Reitz, ganz nach Maßgabe des Realismusanspruchs der „nouvelle vague“, mit Originalton. Die Dialoge, die vor der Kamera gesprochen werden, die Musik, die vor der Kamera erzeugt wird, sind

vor Ort vom Tonmeister aufgezeichnet. Die Texte sind nicht nachsynchronisiert, sondern entsprechen exakt der Atmosphäre, die während der Aufnahme am Set herrschte. Dieses ist insbesondere vor dem Hintergrund von Bedeutung, daß die Darsteller zum Großteil Hunsrücker Platt sprechen und viele Rollen mit Laien besetzt sind, die gar nicht in der Lage gewesen wären, sich selbst in einem sterilen Tonstudio in möglichst authentischer Atmosphäre nachzusynchronisieren.
Insbesondere die Tatsache, daß die zahlreichen Musikstücke mit Originalton vor Ort in authentischer Atmosphäre aufgenommen wurden, ist eine Besonderheit der *Zweiten Heimat*, die in dieser Konsequenz nicht einmal in der „nouvelle vague“ Anwendung finden konnte. In der ersten *Heimat* hingegen wurden Musikstücke wie etwa das Violinkonzert in Luzies Villa noch in traditioneller Art und Weise vor Drehbeginn aufgezeichnet und bei den Filmaufnahmen zu den unterschiedlichen Kameraeinstellungen vom Band eingespielt.
Bei den *Heimat*-Reihen fand das Prinzip Anwendung, soviel Authentizität wie möglich während der Dreharbeiten herzustellen, um sich auf diese Art der Realität so weit zu nähern, wie dieses unter den künstlichen Bedingungen einer Filmproduktion eben möglich ist. Da bei der Produktion eines Films sowieso schon das Leben in kleine Stückchen zerhackt werden muß, die erst im Schnitt wieder zu einer Einheit zusammengefügt werden, ist die Tatsache, daß zumindest die Töne original aufgenommen werden, für das spätere authentische Erscheinen von großer Bedeutung. Bei Musikinterpretationen im Spielfilm ist Reitz mittlerweile selbst ein kämpferischer Gegner jeglicher Playback-Inszenierungen: *„Weder im deutschen Fernsehen noch in irgendeinem Spielfilm, ob aus Amerika oder Italien oder sonst wo sieht Playback live aus! Noch nie hab` ich in meinem Leben einen Film gesehen, wo eine Playbackaufnahme so aussieht, als ob die Menschen wirklich spielen. - Niemals! ... Ich kann mich in Filmteams damit fast nie verständlich machen.“*[141] In dieser, während der Dreharbeiten zur *Zweiten Heimat* im Zorn geäußerten, Feststellung wird ein Grundzug des Regisseurs Edgar Reitz deutlich: Der Respekt vor der schauspielerischen oder musikalischen Leistung des Darstellers am Drehort - vor seinen, vor der Filmkamera offengelegten Emotionen, die sich nicht beliebig in einem Synchronstudio reproduzieren lassen!

9.2.5.6. Musik

In *Heimat* steht noch die volkstümlich geprägte Musik der Hunsrücker Bauern im Zentrum. In der Wiegandschen Wohnstube singen die Frauen beim Handarbeiten Volksweisen. Die Bauarbeiter der Hunsrück Höhenstraße singen bei der Arbeit „Oh, du schöner Westerwald“, ein Lied volkstümlichen Ursprungs, das von den Nationalsozialisten wegen der Hervorhebung der deutschen Landschaft mit Vorliebe aufgegriffen und nun auf den Baustellen der „Organisation Todt“ zum Arbeitsansporn gesungen wird.

---

[141] Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.

Auf einem Tanzabend in der Schabbacher Turnhalle im Jahr 1936, der für die Bauarbeiter der Hunsrückhöhenstraße gegeben wird, tanzt Maria Simon mit Otto Wohlleben zu den Klängen einer Tanzkapelle, die populäre deutsche Musik jener Zeit zum Besten gibt. Otto Wohlleben trägt eine rote Hakenkreuzbinde mit der Aufschrift „Org. Todt“ am linken Arm seiner hellbraunen Uniform. Nach jedem Stück beklatschen die Paare die Musiker und setzen sich wieder an ihre Tische zurück. Man hört Melodien wie „Eine Seefahrt die ist lustig“, „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“, „Ein Prosit der Gemütlichkeit“ oder „Eine Frau wird erst schön durch die Liebe“, deren einprägsame Texte die angeheiterten Besucher ausgelassen mitsingen.
Nach dem Krieg hält dann mit den amerikanischen Truppen auch deren Musik Einzug ins Dorf. Mit einer Blaskapelle fahren Paul und Luzie durchs Dorf und veranstalten in derselben Sporthalle, in der noch zehn Jahre zuvor das Arbeitskommando der Organisation Todt gefeiert hatte, ein Fest - dieses Mal aber mit amerikanischer Marsch- und Swing-Musik. Zwar haben Maria Simons Kinder mit dem Rundfunkempfänger des Vaters auch in der nationalsozialistischen Zeit amerikanische Musik hören können, es mußte aber immer im Geheimen geschehen. Jetzt hält mit den Besatzungsmächten auch deren Musik offiziell Einzug ins Dorf. Lediglich die Uniformen und Insignien des NS-Staates wurden gegen solche der Vereinigten Staaten von Amerika getauscht. Statt der Hakenkreuzfahnen prangt nun ein großes Sternenbanner an der Brüstung der Sporthalle. Nun tanzen die Menschen zu den Swing-Klängen von Glenn Millers „In the Mood“ oder „Sentimental journey“. So rasch, wie sich die Zeiten geändert haben, haben sich die Menschen der „neuen Mode“ angepaßt. Für sie sind die Insignien des NS-Staates mit denen der neuen „Machthaber“ austauschbar; sie setzen ihre Dorftraditionen, das Festefeiern in allen Zeiten fort. In dieser Darstellungsform liegt ein entscheidendes realistisches Moment der *Heimat* . Der Zuschauer kann beobachten, daß es auch in den dunklen Zeiten der deutschen Geschichte ein gewöhnliches Alltagsleben gab - eine Tatsache, die über Jahrzehnte in Deutschland nicht offen ausgesprochen werden konnte. So, als habe das deutsche Volk aus Scham über die Greueltaten des Holocaust seine eigene alltägliche Existenz zu negieren versucht. Der Zuschauer der *Heimat* erlebt demgegenüber den Nationalsozialismus aus der Perspektive der Hunsrückbewohner als eine „Selbstverständlichkeit“! So hart diese Feststellung sein mag, entspricht sie dennoch den damaligen Tatsachen. Das nationalsozialistische Regime wurde als gegeben akzeptiert, während man im Privaten sein eigenes traditionelles Leben mehr oder weniger unbeeinflußt fortzusetzen versuchte. Mit dieser Darstellung des „Normalen“ gelingt es Reitz als einem der ersten deutschen Nachkriegsregisseure, ein Tabuthema zu brechen. In diesem Schritt liegt auch der Grund für die internationale Anerkennung, die er mit der Reihe erlangte. In der internationalen Filmszene war man nach *Heimat* zu der Erkenntnis erlangt, daß eine solch schonungslose Darstellung als ein erster Schritt zur Aufarbeitung der lang verdrängten deutschen Vergangenheit gewertet werden kann.

In der populären Musik, die man im Dorf hört, spiegelt sich immer der Geist der jeweiligen Zeit.
1955 präsentieren Klärchen und Lotti auf dem Betriebsfest der „Optischen Werke Simon“ eine „Casanova“-Gesangs-Interpretation. Sie tragen geblümte Kleider mit weiten Petticoats und geben mit dem Text des eingedeutschten italienischen Schlagers die damalige kleinbürgerliche Sehnsucht der Deutschen nach einer mediterranen Lebensweise, nach einem italienischen Flair, wieder. Auch hier findet sich in der Schlagermusik wieder die Flucht der Dorfbewohner vor ihrer eigenen Identität.

Hermann Simon ist der erste Schabbacher, der aus dieser kleinbürgerlichen Welt der Musik ausbricht. Durch ihn werden die Bewohner des abgelegenen Hunsrückdorfes nun erstmalig mit vollkommen anderen musikalischen Formen konfrontiert: In einer Rundfunkübertragung, der die meisten Einwohner im Dorfgasthof lauschen, hören sie andersartige, atonale Klangkompositionen, deren inhaltlicher Gehalt aber fast allen verschlossen bleibt. Einzig der eigenbrötlerische Außenseiter Glasisch-Karl erkennt unter den fremdartigen Tönen den Klang einer Nachtigall, der von Hermann aufgezeichnet und elektronisch verfremdet worden war. Maria Simon demgegenüber ist erschrocken, wie sehr sich ihr Sohn Hermann von ihr entfremdet habe.
Die Melodien, mit denen sie gelebt und geliebt hatte, sind von ihrem Sohn radikal beseitigt worden zugunsten einer atonalen Kompositionstechnik, die auf den Laien ohne theoretischen Hintergrund vollkommen chaotisch wirken muß. Hermanns musikalische Entwicklung ist denn auch ein allegorisches Bild, das die Radikalität seiner Loslösung von der „Heimat“ in ebensolchen Klängen verdeutlicht.
Und so hört der Zuschauer denn auch am Tag der Beerdigung der Maria Simon den Lärm neumodischer Düsenjägerflugzeuge in den traditionellen Chorgesang am Grab donnern, der von dem experimentellen Orgelspiel ihres Sohnes Hermann abgelöst wird. Während der Zuschauer die neuartigen Klänge vernimmt, schneidet Reitz eine Flugaufnahme aus einem Düsenjäger ein, der im Tiefflug über die Landschaft des Hunsrück fliegt. Mit atemberaubender Geschwindigkeit rast die hügelige Landschaft mit ihren Feldern, Wäldern und Dörfern unter dem Flugzeug dahin. Das Flugzeug fliegt immer tiefer und kommt den, immer schneller dahinrasenden, Tannenwipfeln bedrohlich nahe, bis schließlich das Gegenlicht der untergehenden Sonne ins Objektiv der Kamera blitzt und der Szenerie jeglichen Bezug zur Realität zu rauben scheint. Doch plötzlich folgt ein nüchterner Umschnitt auf die nächste Szene im Dorf, in der man sieht, wie zwei Männer versuchen, den Hausrat der soeben Verstorbenen aufzukaufen. Trotz Hermanns avantgardistischer „Höhenflüge“ geht das alltägliche Leben im Dorf weiter!
Als letzte Szene der *Heimat*-Reihe sieht der Zuschauer dann ein experimentelles Konzert Hermann Simons in einem Hunsrücker Schieferstollen, mit dem er seine Herkunft aufzuarbeiten sucht. Die Szene beginnt, indem die Kamera über die Hunsrücker Landschaft auf eine einsame Hunsrückstraße schwenkt, über die der Wind einige Seifenblasen weht. Im Ton hört man romantische

Töne von Vogelstimmen. Dann wird umgeschnitten und man blickt gegen die Decke eines Schieferstollens, von wo aus die Kamera auf ein Mikrofon herunterschwenkt. Schließlich bewegt sie sich in einer Rückwärtsfahrt vom Mikrofon weg und gibt den Blick auf einen gemischten Chor frei, der in der beeindruckenden Kulisse eines unterirdischen Felsendomes eine Komposition Hermann Simons vorträgt. Er hat das im Hunsrücker Dialekt gehaltene Kindergedicht vom „Hunsrücker Himmel“ in mehreren Chorstimmen zusammengefügt. Das Gedicht kennt der Zuschauer bereits seit der ersten Folge von *Heimat*, in der es der, im Ersten Weltkrieg gefallene, Helmut in einer Traumsequenz in der Simonschen Küche vor sich hin gesprochen hatte. Durch die Akustik der unterirdischen Felsenhalle erhält das Werk eine fast pastorale Wirkung. Und so beäugt ein Tonmeister denn auch mit kritischem Blick die Sänger, während das, über die Mikrophone aufgenommene, Signal über lange Kabelstränge aus dem Schieferstollen heraus über einen Kanalschacht zu einem Übertragungswagen am Schabbacher Dorfrand geführt wird, in dem Hermann die Aufzeichnung seines Werkes aus der Distanz heraus überwacht. Während sich die Kamera in einer Fahrt vom Wagen und dem Dorf fortbewegt, hört man die Vertonung des letzten Teils des Gedichtes, in dem Tod und bäuerliche Tradition besungen werden. Um diese Aussage zu verdeutlichen, fährt plötzlich ein Leichenwagen ins Bild hinein Richtung Dorf. Die Kamera bewegt sich währenddessen unbeirrt vom Dorf weg und schwenkt in die Hunsrücker Landschaft, wo sie schließlich zum Stillstand kommt. Die Musik endet hier mit der, die gesamte Reihe begleitenden, Textzeile des Gedichtes: „...de Goot un de Pat, im Himmel schwätze` se Hunsrücker Platt“. In prosaisch komprimierter Form enthält diese Zeile die gesamte, naturverbundene bäuerliche Tradition der Region. Das bäuerliche Paar Goot und Pat, ihre tiefe Verwurzelung in einem einfachen, fast kindgerechten Glauben, der auf das Heil im Himmel vertraut und nicht zuletzt ihre Hunsrücker Sprache, mit der sie so verbunden sind, daß sie sie selbst nach ihrem Tod im Himmel weitersprechen, all das zusammen ist praktisch die komprimierte Essenz von *Heimat*.
Diese einfache Mentalität der Hunsrückbauern - ihr fast naives Vertrauen in übergeordnete Machtsysteme, wie auch die Religion mit ihrem Jenseitsglauben eines ist, bildet eine gefährliche Voraussetzung für die Verbreitung des nationalsozialistischen Regimes.

Und so hebt Reitz in *Heimat* auch hervor, wie die Nationalsozialisten mit emotionalisierenden Mitteln, etwa der Musik, die Menschen in ihren Bann zogen.
Mehr noch als andere Ereignisse hat sich dieser Aspekt in der Erinnerung der Menschen an diese Zeit eingeprägt.
Durch einprägsame Musikstücke wurden die Menschen derart emotionalisiert, daß sie, wie die Bauarbeiter der Höhenstraße, über den Gesang die Härte wie auch den Zweck ihrer Arbeit vergessen konnten. Selbst auf den heutigen Zuschauer übt die mißbräuchlich genutzte Musik eine beklemmende Faszination aus. Wenn die Bauarbeiter der Hunsrückhöhenstraße inmitten der „tiefdeutschen“ Landschaft mit dunklen Tannenwäldern ihr „Oh du schöner Wester-

wald anstimmen“, erlebt auch der heutige Zuschauer noch dieselbe Faszination, mit der die Propagandafilme des NS-Regimes das deutsche Volk für ihre Sache zu begeistern suchten.

Luzie Simon durchbricht mit den Konzerten, die sie in ihrer Villa veranstaltet, als erste im Hunsrück die volkstümlich geprägte Musiktradition. In den, von gleißendem Kerzenlicht erleuchteten, Räumen ihrer Villa veranstaltet sie im Jahr 1943 ein kleines privates Hauskonzert: Ein junger Mann in geschniegelter Ausgehuniform spielt, von einem Pianisten begleitet, eine emotionale ungarische Weise auf der Geige. Mit bedeutungsvollem Blick ermuntert Luzie den jungen Mann, sein Spiel zu beginnen, während sie selbst zwischen den Zuhörern, hauptsächlich regionalen „Größen“ aus Partei, Wehrmacht und SS, umhergeht und ihnen vorschwärmt, welch ein „gottbegnadeter Künstler“ der Geigensolist sei. Ihr schwärmerischer Ausruf „Welch eine Kultur!“ steht in keinem Verhältnis zu ihrer eigentlichen Herkunft als Prostituierte und Leiterin eines Berliner Bordells. Als sie dann auch noch eines ihrer Dienstmädchen ermahnt, nicht so viel Lärm zu machen, antwortet diese ihr mit der ahnungslosen Bemerkung: „Ja, Frau Chefin“. Luzie erklärt den Gästen, daß sie sonst nie einfache Soldaten ins Haus nehme, doch der Solist, „der Herr Zacharias“, solch einen „inneren Adel“ habe. Nach ihrer zynischen und zugleich dummen Bemerkung, daß „der Krieg auch sein Gutes“ habe, und auf ihre Bitte, ein weiteres Stück zu spielen, stimmt der Geiger schließlich Mozarts „Eine kleine Nachtmusik“ an. Während die zarten Geigenklänge durch die Villa tönen, erläutert der, in schnittiger SS-Uniform gekleidete, Wilfried Wiegand mit einem Sektglas in der Hand zwei anderen Uniformierten, daß „die Endlösung radikal und gnadenlos durchgeführt werde“. Offen spricht er das, ihm bereits bekannte Ziel aus: „... Das darf ich Ihnen gar nicht sagen, aber - unter uns - wir wissen es doch alle - - - alle in den Schornstein!“. Aus dem Hintergrund meldet sich seine Schwägerin Pauline zu Wort, die auf einem Sofa ihre schlafenden Kinder umsorgt und das Gespräch mitanhörte. Sie wendet ein, daß sie das gar nicht glauben könne. Doch Wilfried ergänzt, daß er „die Juden“ meine, er es ihr, mit Rücksicht auf die Kinder, jetzt jedoch nicht näher erklären könne. Wilfried führt weiter aus, daß seine Kameraden sehr unter „dieser Angelegenheit“ litten, da es eine „sehr, sehr unangenehme Aufgabe“ sei. Paulines kleiner Sohn Robert fragt laut nach, wer „in den Schornstein ginge“, doch seine Mutter ermahnt ihn, bloß ruhig zu sein. Währenddessen hat sich Luzie dem Geiger genähert und lauscht verzückt seiner Kunst.
Von der Musik hat die einstige Bordellbesitzerin genausowenig Ahnung wie die restlichen Besucher, doch dient sie ihr zur Selbstdarstellung. Ihre Hauskonzerte in der Villa sind ein gesellschaftliches Ereignis unter den größtenteils ungebildeten Parteimitglieder der NSDAP. Für Luzie sind sie ein Hilfsmittel, sich selbst aufzuwerten. Nun glaubt sie, ebenfalls „mit dazu zu gehören“. Die Musik wird in dieser Szene von Reitz als deutliches Anti-Thema eingesetzt, um die Menschenverachtung, die in den Äußerungen Wilfried Wiegands mitschwebt, mit den Mitteln seines Mediums nochmals besonders hervorheben zu können. Die formale Umsetzung der Szene - das goldgelb gleißende Licht der

Kerzen, die den Raum erhellen, die festliche Kleidung der Konzertbesucher sowie die zarten Töne des kunstvollen Geigenspiels - die gesamte Inszenierung - steht in so krassem Gegensatz zu den inhaltlich eiskalten Ausführungen Wilfrieds über den Holocaust, daß dem Zuschauer erschaudert. Durch das Mittel der Ästhetisierung eines unmenschlichen Vorganges bezieht Reitz ganz deutlich eine ablehnende Position. Durch die maßlose Überzeichnung, die extreme Differenz zwischen der Form und dem Inhalt, gelingt es ihm erst, die Absurdität dieses Vorganges hervorzuheben.
Der historische Fakt der Judenvernichtung wird in *Heimat*, entgegen zahlreicher anderslautender Behauptungen, nicht ausgeklammert, sondern in dieser Szene über die gegenläufige Ästhetisierung sogar besonders hervorgehoben. Die Figuren in Reitzs *Heimat* haben alle von der Judenvernichtung gewußt, wie der Mittäter Wilfried Wiegand ja selbst unbefangen zugibt. Doch die „Mitwisser“ wollen es nicht wahrhaben. Pauline hört in dieser Szene eindeutig von dem, 1943 gerade in Ausführung befindlichen, Massenmord an der jüdischen Bevölkerung. Zuerst fragt sie ungläubig nach, will dann jedoch die offenherzige Antwort Wilfried gar nicht mehr hören und ermahnt den neugierig weiterfragenden Sohn Robert, Ruhe zu geben. Genauso, wie ihr Kind nichts von den Ereignissen erfahren soll, streicht sie das Gehörte auch gleich wieder vollkommen aus ihrem eigenen Gedächtnis. In der gesamten Reihe wird dieses Thema von Pauline nie wieder angesprochen - auch nicht nach dem Zweiten Weltkrieg!
Mit dem Aufzeigen solch eines Verhaltensmusters führt Reitz dem Zuschauer exemplarisch den Verdrängungsmechanismus eines ganzen Volkes vor. Viele hatten vom Judenmord gewußt, zumindest einmal Gerüchte gehört. Doch niemand wagte es, das eigentlich Unglaubliche näher zu hinterfragen oder weiterzuverfolgen. Stattdessen ging man gleich wieder zur Alltagsordnung über und verbannte die Erinnerung komplett aus dem Gedächtnis. Kaum jemand war auch später bereit, sich an die negativen Begebenheiten zu erinnern. Erst so konnte es zu der, fast schon kollektiven, Amnesie kommen, die das deutsche Volk nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges befiel - zumindest die Generation, die direkt betroffen war und mit diesem Verdrängungsprozeß jegliche Schuldgefühle bereits im Keim erstickte.
Das Bild der Amnesie - der Unfähigkeit zur historischen Erinnerung - greift Reitz in der *Zweiten Heimat* erneut auf, in der einem Autofahrer, der Hermann in seinem Mercedes an die Nordsee mitnimmt, auch die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg - ja gar an seine gesamte Vergangenheit aus dem Gedächtnis entfallen ist.
Doch über die Möglichkeit des Filmmediums, einen heutigen Zuschauer in eine vergangene Welt zurückversetzen zu können, gelingt es Reitz, diese kollektive Amnesie bzw. ihr Zustandekommen aufzudecken.

In der *Zweiten Heimat* entführt Reitz den Zuschauer dann thematisch bedingt völlig in die Welt der Musik. Hermann Simons gesamtes neues Leben in der Großstadt ist von der Musik bestimmt.

Zu Beginn ist der Hauptbestandteil seines Lebens das Studium an der Münchener Musikhochschule. Die gesamte Hochschule ist erfüllt von Klängen, die für den jungen Mann aus der Provinz wie eine neue Welt erscheinen. Er begegnet dem Flöte-spielenden Chilenen Huan oder trifft in den Räumen der Hochschule immer wieder auf eine Studentengruppe, die mit neuen musikalischen Formen experimentieren: Jean-Marie, dessen Herkunft sich aus dem ständigen Gebrauch französischer Redewendungen ableiten läßt, weist bereits beim ersten Zusammentreffen mit Hermann auf die Vorurteile hin, die sie mit der Entwicklung ihrer „Neuen Musik“ auch innerhalb der Hochschule hervorrufen. Der „Anfänger“ Hermann, der seinen Anspruch auf den, von der Experimentalgruppe widerrechtlich belegten, Probenraum durchsetzen möchte, wird von den älteren Studenten herablassend behandelt. Trotz der chauvinistischen Behandlung ist Hermann jedoch von den ungewohnten Klängen fasziniert: Auf zwei Flügeln und zwei Xylophonen werden atonale[142] Klänge erzeugt, deren Wurzeln in der avantgardistischen Kunst liegen. Hermann bezeichnet die Gruppe im off-Kommentar selbst abfällig als die „Propheten der neuen Musik“, die in Opposition zur ganzen Welt stünden, ohne dabei zu ahnen, daß bereits wenige Jahre später er selbst einer der Vorreiter dieser Bewegung sein wird. Er selbst faßt die „Neue Musik“ in der Äußerung zusammen: „Alles war gut, was die Generation der Professoren erschütterte!“ In dieser Feststellung wird schon einer der Hauptkonflikte der Avantgardekunst deutlich. Der Protest gegen das Establishment ist ihr ebenso wichtig wie die eigentliche musikalische Entwicklung bzw. das Entstehen neuer musikalischer Formen. Der protestlerische Inhalt ist einem Teil dieser Bewegung wichtiger als ihre formale Ausgestaltung. Ähnliche Probleme der Protestgenerationen der 60er Jahre tauchen auch in anderen Formen, etwa dem Film, auf, wo es auch andauernd Konflikten zwischen denjenigen gab, die den Schwerpunkt mehr auf die politische Aussage legen wollten und denjenigen, die an einer formalen und künstlerischen Weiterentwicklung interessiert waren.
Hermann selbst ist von der Avantgardemusik ebenso fasziniert wie von der Fremde der Großstadt.

Ein zweiter Bestandteil von Hermanns Studentenleben ist das Musizieren mit Kommilitonen zum finanziellen Unterhalt. Gemeinsam mit Huan und einigen anderen Musikstudenten spielt er beispielsweise in der Villa reicher Musikliebhaber, um sich die „Kasse aufzubessern“. Während der Straßenbahnfahrt zu dem privaten Hauskonzert ziehen sich Huan und Hermann im, ansonsten unbesetzten, Waggon um; jeder zieht sich einen Smoking an, der eigens für

[142] Der Begriff der „Atonalität“ wurde nach Erkenntnis von Michael Beiche erstmalig in einer Zeitungskritik benutzt. Die Bezeichnung „atonal“ wurde von den Komponisten der Wiener Schule, insbesondere von Arnold Schönberg, als „nicht ernstzunehmender Ausdruck“ abgelehnt. Er sei, nach Schönberg, von einem Journalisten zur übertrieben-aggressiven Charakteristik dem Ausdruck „amusisch“ nachgebildet worden.
(Beiche, Michael: Terminologische Aspekte der „Zwölftonmusik“. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. in d. Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“. Band 15. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. S.108.) In dieser Arbeit soll der Begriff der Atonalität dennoch Verwendung finden, da er auch die gesellschaftliche Ablehnung der neuen Musikrichtung mit impliziert.

das Konzert entliehen wurde. So gekleidet halten sie Einzug in die Welt der Münchener „High-Society“. Eine kleine Gruppe gutsituierter Kunstliebhaber lauscht verzückt dem Spiel der jungen Musiker. Doch der Hausherr interessiert sich zum Mißfallen seiner Gattin mehr für sein Modellboot denn für das Vivaldi-Konzert der Studenten.
In den dargestellten Kreisen der Bourgeoisie sieht man die Musik nicht als Form künstlerischen Ausdrucks, sondern als reines Prestigemittel an. Die Tochter des wohlhabenden Kunsthändlers „muß“ den Familienfreunden ihr Können vorführen, wird jedoch von den Mitstudenten aufgrund ihrer Herkunft und der Tatsache, daß ihr immer ein Chauffeur eine riesige Konzertharfe in die Hochschule tragen muß, nicht ernst genommen. Anstelle einer finanziellen Abfindung für das Hauskonzert erhalten Hermann und seine Freunde „lediglich“ eine wertvolle Flasche Wein und einige warme Händedrücke. Hermann beschimpft das Haus am Ende denn auch als „Kapitalistenvilla“.
Später gibt Hermann einem verzogenen Kind aus reichem Elternhaus namens Tommy Klavierunterricht. Der vollkommen unbegabte Junge übt seit über einem Jahr an einem einzigen Musikstück. Wegen Problemen in der Schule hat der Schulpsychologe Tommys Eltern die Empfehlung gegeben, daß Musik das beste Heilmittel für ihren hyperaktiven Sohn sei. Und so muß denn fortan Hermann dem Quälgeist das Klavierspiel beibringen. Obwohl der Junge ihm maßlos auf die Nerven fällt, kann Hermann auf den finanziellen Verdienst nicht verzichten und reist den Eltern sogar bis nach Sylt nach, um den Sohn zu unterrichten.

Am Ende von Hermanns musikalischer Entwicklung steht dann die Hinwendung zur elektronischen Musik und die Komposition für den Film, die ihm zum Gelderwerb dient. Nach Abschluß seines Studiums muß Hermann zwangsläufig anerkennen, daß er nur von der „hohen Kunst“ allein nicht leben kann. Aus diesem Grund übernimmt er Auftragsproduktionen für ein kleines Münchener Werbefilmstudio, mit denen er seine Familie ernähren kann.

Die gesamte *Zweite Heimat* ist in den unterschiedlichsten Szenen von Musik erfüllt:
Die ungarische Opernsängerin Frau Moretti hat ein Herz für „Kinstler“. Aus Liebe zur Musik bietet sie dem Kompositionsstudenten Hermann Simon gleich nach dessen Ankunft in München eine Unterkunft in der fremden Großstadt an. Bedingung ist, daß der Musiker Simon gemeinsam mit ihr musiziert. Bei seinem ersten Besuch in Frau Morettis Wohnung muß Hermann auf ihrem Flügel das Stück „Zigeunerliebe“ von Franz Lechard spielen. Beherzt greift er in die Tasten, während Frau Moretti sich an einem Schrank in Positur bringt. Zu dem emotionsgeladenen Spiel Hermanns beginnt sie zu singen. Von den Angestellten ihrer Wäscherei durch die Tür beobachtet, ergreift sie mit ihrem ungarischen Temperament einen Fächer und tanzt impulsiv durch ihre Wohnung. Eine auf dem Flügel positionierte Beethovenbüste beginnt durch die Erschütterungen im Takt der Musik zu wackeln. Außerdem spricht sie Hermann

als erste mit der hochtrabenden Bezeichnung „Herr Kompositeur“ an, was ihn mit Stolz erfüllt.

Die Villa von Fräulein Cerphal, von den Studenten liebevoll als „Fuchsbau bezeichnet, ist ständig von Klängen sowohl klassischer, wie auch „Neuer“ Musik erfüllt. Bereits am ersten Abend, als die alleinstehende Dame die Studentengruppe zu sich nach Hause eingeladen hatte, musizieren die Studenten in lockerer angeheiterter Atmosphäre. Volker spielt am Flügel, Clarissa singt eine Komposition Volkers mit dem Titel „Zwei fremde Augen“. Jean-Marie präsentiert mit einem Freund eine exakt geplante Komposition für Geräusche, die sie mit der eigenen Stimme und Händeklatschen erzeugen. Zum Ende steigert sich das Werk dahingehend, daß sie unverständliche Sprachfetzen rhythmisch aufsagen.

Bereits frühzeitig werden Konzerte der noch jungen Musiker vom Rundfunk übertragen. Clarissas Cellokonzert, nach einer Komposition Hermanns, wird beispielsweise vom Bayrischen Rundfunk aus Neuburg übertragen. Vor dem Veranstaltungssaal steht ein historischer Übertragungswagen des Senders, ein umgebauter Reisebus, der seinerzeit von den Rundfunksendern genutzt wurde, um die, für eine Rundfunkübertragung notwendigen technischen Einrichtungen an den jeweiligen Ort des Geschehens transportieren zu können. Aus einem Fenster des Busses führen lange Kabelstränge in den Saal, aus dem das Konzert gesendet wird.

Hermanns feinsinniges Gehör führt zu Mißverständnissen mit seinen Musikern. Bei den Proben zu seinem ersten öffentlichen Konzert „Spuren“ gerät er völlig aus der Fassung, da er ein Störgeräusch in dem Raum wahrnimmt, das keiner der anderen Anwesenden hören kann. Nachdem alle eventuellen Störungsquellen überprüft wurden, man sogar die Heizung ausgeschaltet hat, stellt sich dieses kaum wahrnehmbare Geräusch am Ende als das Brummen eines Verstärkers heraus, der zur Beschallung des Raumes dient. Hermann ereifert sich, daß er endlich einmal „absolute Stille“ hören wolle. Wenn er in seiner Partitur eine Pause schreibe, dann meine er Stille und nicht Brummen. Sein Tontechniker wendet jedoch ein, daß „absolute Stille“ nicht einmal physikalisch denkbar sei.
Die ausufernde Darstellung dieses eigentlich nebensächlichen Randereignisses stellt eine Eigenschaft Hermanns heraus, durch die er sich von all seinen Freunden unterscheidet. Er besitzt eine Sensibilität, die es ihm ermöglicht Dinge wahrzunehmen, die die anderen - mittelmäßigen - Musiker einfach übergehen. Aus seiner Verärgerung darüber, daß die anderen Menschen nicht dieselbe Sensibilität besitzen wie er selbst, beginnt er zu schreien und zu toben. So ermahnt denn auch ein Schild an der Eingangstür des Konzertsaales mit der Aufschrift „Nach Beginn kein Einlaß!“ die Zuschauer, der Musik den ihr gebührenden Respekt zu erweisen. Hinter dieser scheinbaren Extravaganz des Künstlers verbirgt sich in erster Linie eines: Hermann Liebe zur Musik, die sich in seinem absoluten Perfektionismus manifestiert.

Dem Zuschauer der *Zweiten Heimat* werden die unterschiedlichsten avantgardistischen Musikexperimente vorgeführt:

In der Mensa der Musikhochschule veranstalten die jungen Musikavantgardisten ein experimentelles „Konzert“. Die sechs Mitglieder der Experimentalgruppe stehen im Kreis um die Kamera und klopfen mit ihren Händen rhythmisch auf ihre aufgeblähten Backen. Während die Kamera in der folgenden Einstellung mit ebensolch experimentellem Elan über die leeren Tische der Mensa auf die Gruppe zufliegt, beginnen die jungen Musiker zu den spontan erzeugten Klängen auf Tassen, Gläsern und sonstigem Geschirr Töne zu erzeugen, die sich nach und nach zu einer avantgardistischen musikalischen Improvisation zusammenfügen. Einer beginnt, mit Löffeln über einen Heizkörper zu schrammen und von Zeit zu Zeit gegen die Scheibe des großen Fensters zu klopfen. Ein anderer „ruft“ in einen Porzellankrug und tanzt dabei wie der Teilnehmer eines urmenschlichen Stammesrituals um den Tisch. Schließlich nimmt der rhythmische Lärm derart Überhand, daß die anderen Studenten, die plötzlich die, am Beginn noch menschenleere, Mensa bevölkern, zu grölen und zu pfeifen beginnen.

Volker stimmt einen Flügel für eine Eigenkomposition, indem er verschiedenen Gegenstände, wie einen Schlüsselbund, eine Schere oder eine Papprolle exakt auf den Seiten des Instrumentes plaziert und so unwirkliche, neuartige Töne erzeugt. Auf Hermanns ungläubige Nachfrage, wie man denn so etwas notieren könne, erhält er keine Antwort.

Hermann wiederum komponiert ein „szenisches happening“ für Frau Moretti, bei dem er große Trommeln, elektronische Geräte, ein Klavier, eine Windmaschine und acht Staubsauger zur Klangerzeugung einsetzt. Mit der Operettenwelt, die Frau Moretti verkörpert, möchte Hermann seine Freunde und die Hochschulprofessoren schockieren. Hermann erläutert, daß er Frau Moretti auch deshalb engagiert habe, da er bei ihr das Genie habe sein dürfen, das er viel lieber in den Augen der Freunde gewesen sei.

Neben den, von jugendlichem Übermut getriebenen, Avantgardeexperimenten, treten die jungen Musiker aber auch in „klassischen“ Konzerten auf. So gibt Clarissa beispielsweise mit ihrem späteren Ehemann Volker ein Konzert im Amerikahaus.
In der *Zweiten Heimat* erlebt der Zuschauer, daß das avantgardistische Experiment nicht etwa nur das Spiel einiger unfähiger Musiker ist, die nur mit überzogenen Schockaktionen auf sich aufmerksam machen wollen. Die Musiker der *Zweiten Heimat* sind allesamt hochbegabte Künstler, die sowohl die klassischen Standardwerke interpretieren können, zugleich sich aber auch in den modernen Musik- und Tonexperimenten ausprobieren, um ihre eigenen Grenzen wie auch die der „Neuen Musik“ auszuloten.

Für die Komposition seiner Avantgardestücke setzt Hermann auf Zufallswirkungen. Beispielsweise läßt er 25 Meteonome mit unterschiedlichen Taktfrequenzen laufen, wählt spontan zwei davon aus, nach denen dann zwei Gruppen von Streichmusikern „gegeneinander“ spielen müssen. Mit dem so entstehenden, unfertigen, unvollständigen Klang möchte Hermann seinen Zorn über die Entfernung Clarissas Ausdruck verleihen.

Die Geschichte oder auch nur einen Teil der Geschichte der „Neuen Musik“ - der Avantgardekunst - historisch exakt nachzuzeichnen ist sicherlich ein unmögliches Unterfangen. Reitz vermittelt in seiner *Zweiten Heimat* eher den Stimmungshintergrund, vor dem sich die jungen Musiker zu den ungewöhnlichsten musikalischen Experimenten hinreißen ließen. Andererseits liegt jedoch gerade das Wesen der Avantgardemusik in diesem Unplanbaren, in ihrer eigentlichen „Sinn-Losigkeit“. Das Experiment, das aus reiner Neugierde betrieben wird, ist der Kern dieser Art der Musik, nicht das Endergebnis oder ihre Wiederholbarkeit.

An anderer Stelle veranstalten die Experimentalisten ein „stummes“ Konzert: Unter dem Titel „Persona“ führt Clarissa mit zwei Mitstudenten ein exakt einminütiges Werk auf, das die „knapp gewordene Zeit unserer Welt“ zum Thema haben soll. Clarissa ist in einen schwarzen Frack gekleidet, während ihre beiden Mitspieler nur mit Badehosen und Sonnenbrillen auf die Bühne treten. Zum Erstaunen der Zuschauer beginnen sie mit ernsten Minen tonlos auf ihren Instrumenten zu spielen. Auf einer überdimensionalen Stoppuhr über den Köpfen der Zuschauer können diese während der Aufführung die ablaufende Zeit mitverfolgen. Nachdem das erste Drittel der Minute abgelaufen ist, beginnen die Zuschauer zu rumoren und es ertönen erste Pfiffe. Für fünf Sekunden erzeugen die Musiker dann doch plötzlich Töne auf den Instrumenten, um im Anschluß daran wieder in ihre pantomimischen Gesten zu verfallen. Nachdem die Minute abgelaufen ist, erheben sich die drei Musiker und verbeugen sich mit strengen Minen vor dem Publikum, das sie gleichzeitig auspfeift, beklatscht, beschimpft und mit „Bravo“-Rufen unterstützt. In der Szene entspricht die Filmzeit der tatsächlichen Realzeit von einer Minute. Es findet keine Zeitraffung oder Zeitdehnung statt. Dasselbe Experiment, das in der fiktionalen Handlung des Konzertes stattfand, überträgt Reitz auf den Filmzuschauer. Auch ihm wird, wie in der Ankündigung des Konzertes erläutert, die Zeit unmittelbar ins Bewußtsein gerückt. Die eine Minute Lebenszeit, die im Konzert in eine Minute musikalische Zeit umgeformt wurde, transformiert Reitz nun in eine Minute filmischer Zeit.
Die Übertragung eines tatsächlich stattgefundenen musikalischen Experimentes in das Filmmedium steht exemplarisch für die Gesamtabsicht, die Edgar Reitz mit der *Zweiten Heimat* verfolgt. Die Geschichte und Entwicklung seiner eigenen Kunst - des Films - findet sich parallel in der Geschichte und Entwicklung einer anderen Kunstform - der Musik - wieder. In der *Zweiten Heimat* wird nun genau der Zeitraum beschrieben, in dem beide Kunstformen

einen modernen, avantgardistischen, zum Teil auch provokativen, Weg einschlugen: zum einen der „Junge Deutsche Film“, zum anderen die “Neue Musik“[143].

In der *Zweiten Heimat* kommt es aber auch zum Austausch zwischen beiden Medien. So findet Hermann Simon in der Filmkomposition eine einfache und sichere Quelle des Gelderwerbs, der ihm in der künstlerischen Anwendung der Musik zumeist verwehrt bleibt. Er komponiert im Jahr 1966 erstmals für Reinhard Dörrs Baumwollfilm die Musik. Es sind elektronische Klänge, die er nicht frei gestalten kann, sondern genau auf die, vom Filmschnitt vorgegebenen, Längen anpassen muß.
Ein Jahr später erfährt er dann per Zufall aus der Zeitung bzw. aus einem Zeitungsfetzen, in dem ein Fisch eingewickelt war, daß ihm in Abwesenheit auf dem Werbefilmfestival in Cannes in der Kategorie „besondere Einzelleistungen“ für die beste Musik des Baumwoll-Dokumentarfilms Rainers ein Preis verliehen wurde.
Dieser Preis, den Hermann für seine Kompositionstätigkeit für die Münchener „Isar-Film GmbH“ erhielt, ist letztlich der letzte Überzeugungsgrund für den Firmeninhaber Konsul Handschuh, ihm ein eigenes Musikstudio für elektronische Klangerzeugung in seinem Betrieb einzurichten, in dem Hermann, losgelöst vom kommerziellen Erfolgsdruck, die neuartigen Möglichkeiten der elektronischen Komposition erforschen kann. Als Ziel stellt sich der Konsul dabei vor, neuartige Klangbilder für die Rundfunk- und Fernsehwerbung zu erzeugen. Als Voraussetzung für solch ein innovatives Unternehmen hält er es für unabdingbar, Hermann absolute Gestaltungsfreiheit zu überlassen. Konsul Handschuh träumt davon, „Neuland zu erobern“. Der Regisseur der „Isar-Film“, Herr Zielke erklärt, daß nun Klänge anstelle von Melodien gefordert seien.

Der begeisterte Hermann verfügt nun über das neuartigste Mischpult, dessen komplette Funktionen er zu Beginn noch gar nicht versteht. Unter anderem kann er nun einen „Sechskanal-Vocoder“ einsetzen, dessen Klanggenerator er mit der menschlichen Stimme ansteuern kann. Er kann die menschliche Sprache zertrümmern und die einzelnen Elemente musikalisch verarbeiten. Er kann sprachliche Strukturen zu Musik werden lassen und umgekehrt.
Die unbegrenzten Möglichkeiten all seiner „technischen Spielzeuge“ lassen ihn später jedoch fast verzweifeln, da er sich nicht mehr in der Lage sieht, den Überblick zu wahren und seinen eigenen musikalischen Stil umzusetzen. So brüllt er denn auch seinen Tontechniker, Herrn Groß, an, daß alles, was sie „hier machten, Scheiße sei“. Man könne es keinem ernsthaften Musiker vor-

---

[143] Der Terminus „Neue Musik“ wurde nach Chr. v. Blumröder seit 1919 im Bereich des Musikjournalismus und der Musikschriftstellerei geprägt und verbreitet. In musikwissenschaftlichen Fachbüchern hat der Begriff nur zögernd Berücksichtigung gefunden. Die Komponisten, die der „Neuen Musik“ zugerechnet werden, stehen dem Begriff besonders skeptisch gegenüber.
(von Blumröder, Christoph: Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. in d. Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1981. Band 12. S.52.)

führen. Auch der Filmemacher Rob wendet ein, daß es „schauerlich“ klinge, was Hermann da mache. Und dennoch gewinnt Hermann mit seinen Klangkompositionen Preise über Preise und ermöglicht große Umsatzsteigerungen der Auftraggeber. Ob seiner technischen Begeisterung ist Hermann sehr gefährdet, den Bezug zur Realität zu verlieren. Auch dieses ist einer der Irrwege, die Hermann in der zehnjährigen „Lehrzeit“ der *Zweiten Heimat* durchlaufen muß.
Die Komponisten Volker Schimmelpfennig und Jean Marie Weber präsentieren im Münchener Amerikahaus eine Komposition nach dem Gedicht „Wacht auf, eure Träume sind schlecht!“ von Günther Eich für Bariton und kleines Orchester. Dazu wird auf einer Leinwand ein Film von Stefan Aufhäuser und Reinhard Dörr gezeigt. Tatsächlich handelt es sich bei dem Film jedoch um den frühen Avantgardefilm *Geschwindigkeit* von Edgar Reitz, der auf diesem Weg in die fiktionale Film- und Musikhandlung eingebaut wird. Der Solist präsentiert, als Clown geschminkt, vor der Leinwand seinen atonalen Sprechgesang.

In eigenen Kompositionen verarbeitet Hermann die Erfahrungen, die er in der Fremde der Großstadt und in der Liebe gemacht hat.
Während er beispielsweise an einem Flügel improvisiert, erläutert er aus dem off seine Gedanken über die ungewollte Liebe zu Clarissa. Er grübelt darüber nach, ob er tatsächlich für immer an seinen Eid gebunden sei, niemals zu einer Frau zu sagen: „Ich liebe dich“. Er stellt fest, daß Clarissa genauso sei wie er selbst. Sie sei ebenfalls auf der Flucht. Während er vor sich hingrübelt, entstehen fast nebenbei neuartige Klänge auf dem Flügel.
Nachdem Clarissa ihn darum gebeten hat, eine seiner Kompositionen spielen zu dürfen, treffen sie sich zu heimlichen Proben in den Räumen von Fräulein Cerphals Villa. Hermanns Partitur umfaßt 25 Orchesterstimmen, die alle dazu dienen, Clarissas Cello hervorzuheben. In der Musik finden die beiden Musiker ihre Gemeinsamkeit, können sich fast blind vertrauen. Während des Spiels hält Clarissa ihr Cello in erotisch aufreizender Haltung zwischen ihren Oberschenkeln eingeklemmt. Sie erklärt Hermann, daß sie bewußt das Risiko auf sich nehmen wolle und seine moderne Komposition auf einem Musikwettbewerb anstelle eines klassischen Stücks spielen werde.

Ein anderes Stück Hermanns lautet „Rätsel“. Mit dem, auf einem alten Kinderrätsel basierenden, Stück möchte er Clarissa nach den ersten Komplikationen in ihrer Liebesbeziehung indirekt eine Frage stellen: „Er liebt sie sehr, sie liebt ihn nicht, sie hätt` ihn gern und kriegt ihn nicht - und hat ihn doch! - Was ist das?“. Zu der, von der Solistin gestellten Frage „Was ist das?“ marschieren im Konzert dann zwei Trommler mit Frack und Zylinder in den Saal. Frau Moretti trägt ein modernes Kleid, das sich, während sie singt, aufzublähen beginnt und der, ohnehin schon korpulenten, Frau zur Belustigung der Zuschauer ein kugelförmiges Aussehen verleiht.

Nach dem Konzert sitzt Hermann noch lange mit Frau Moretti in deren Wohnung zusammen. Beide sind traurig wegen ihrer Einsamkeit. Frau Moretti fragt: „Vor den Freunden so tun, als ob`s dir gut geht - is` das a` Leben?“ Spontan beginnen beide gemeinschaftlich zu singen.

Eines seiner weiteren Werke hat Hermann „Spuren“ genannt. Auf den Plakaten, die man heimlich nachts hat drucken lassen, wird das Werk als „Streichquartett für abwesendes Cello“ angekündigt - wieder ein Verweis auf die unglückliche Liebe zur Cellistin Clarissa. In den, von Eveline vorgetragenen, „Liedern für Ansgar“ hat Hermann zur Erinnerung an den verstorbenen Freund einige von ihm verfaßte Gedichte vertont. Beispielsweise erzählt einer der Texte von dem Schaukelstuhl auf der Terrasse des Fuchsbaus, in dem Ansgar immer gerne gesessen hatte.

Später inspiriert ihn die nicht faßbare Liebe zu Clarissa zur „Wolfs-Komposition“. Während sich Clarissa eines Nachts in der Bibliothek der Villa bei ihm ausweint, stellt sie ihm die Frage, warum es immer so anstrengend sei, eine Frau zu sein. Gemeinsam beweinen sie, daß sie immer auf der Flucht voreinander seien. Diese Erkenntnis faßt Hermann schließlich in dem Satz „Ich bin dein Wolf und du bist mein Wolf“ zusammen. Gleichzeitig gestehen sie sich gegenseitig. „Ich bin wie du.“ Doch Clarissa möchte ihn niemals heiraten - sie möchte niemals diese „Einengung“ erleben.
Dieses intime Gespräch inspiriert Hermann schließlich zu seiner Komposition, in der er den Vergleich mit den zwei Wölfen aufgreift. Vor dem Fenster des Wintergartens singt Clarissa schließlich das Stück während Hermann sie auf der Gitarre begleitet.
Der Vergleich mit zwei wilden Tieren, die, ob ihres Freiheitsdranges, nicht zueinander finden können, ist eines der wenigen musikalischen Bilder, das die komplizierte Beziehung zwischen den beiden ungeschönt und aufrichtig charakterisiert.

Nach dem Abriß der Cerphalschen Villa, die den jungen Künstlern als Hort ihrer „Zweiten Heimat“ gedient hatte, verarbeitet Hermann die Trennung von diesem Lebensabschnitt in der Komposition eines „Requiems für den Fuchsbau“. Er ist nun nicht mehr der junge Musikstudent, der sich in die junge Cellistin Clarissa verliebt hatte. Nun haben die Umstände ihren beiden Lebenswegen eine neue Ausrichtung gegeben. Hermann ist mit Waltraud verheiratet und man hat ein gemeinsames Kind. Auch Clarissa erwartet ein Kind von Volker Schimmelpfennig, der sie deshalb ebenfalls heiratet.
In einer Prozession ziehen die einstigen Untermieter der Villa durch die Fuchsstraße zur Abrißgrube des Fuchsbaus. Männer wie auch Frauen sind in dunklen Fräcken gekleidet und tragen Zylinder auf dem Kopf. Der voranschreitende Hermann trägt eine große Trommel vor dem Bauch, die er im Rhythmus ihrer gemächlichen Schritte schlägt. Ihm folgen mehrere Musiker mit Flöten, Geigen, einer kleineren Trommel, einer Oboe und einem Akkor-

deon. Ein Kontrabassist wird, auf einem Handwagen stehen, gezogen. Nach und nach schließen sich die einstigen Hausbewohner dem Trauerzug an. Die Schauspielerin Olga „spielt“ eine trauernde Witwe, die sich unter ihrem schwarzen Schleier verstohlen die Nase schneuzt. Rob steht mit der Filmkamera auf dem Dach seines Wagens und filmt die Inszenierung, während Clarissa mit einer Sonnenblume in der Hand folgt. Alex trägt einen Kranz. Musikalisch taucht ein Motiv aus dem „Wölfe-Lied“ auf, das Hermann einst in seiner Liebe zu Clarissa geschrieben hatte und das sie selbst noch wiedererkennt. Die Trauergäste lösen von Zeit zu Zeit den Zug auf und beginnen zu tanzen. An der Abrißgrube angekommen, stimmen sie schließlich ein atonales „Halleluja“ an. Begleitet von einem Trommelwirbel, beginnt Hermann die Notenblätter zu zerreißen. Die anderen tun es ihm gleich und auf ein Kommando werfen sämtliche Trauergäste die zerrissenen Noten wie in einem Konfettiregen in die Grube. Als die revoltierende Helga zum Ende einen Bulldozer startet, kommt es zum offenen Streit unter den ehemaligen Freunden und man geht einfach auseinander. Einzig Huan bleibt allein in der Baugrube zurück und spielt bis in die tiefe Nacht hinein, trotz strömenden Regens, auf seiner Flöte.

Die Kompositionen der *Zweite Heimat* unterteilen sich in zwei Bereiche, die Musiken die auf dem „off“ erklingen und zur Untermalung von Filmszenen dienen und die Musiken, die im „on“ vor der Kamera von den Protagonisten des Films erzeugt werden. Diese Musiken im „on“ - Konzerte, Musikproben etc. - bilden in der *Zweiten Heimat* den Schwerpunkt und sind ausnahmslos während der Filmaufnahme live eingespielt. Diese Kompositionen mußten schon vor Drehbeginn fertiggestellt und von den Darstellern geprobt werden. Die „off“-Musiken hingegen mußten erst für den Feinschnitt der Reihe geschrieben werden und wurden nach Aussage von Reitz in der letzten Schnittphase am Schneidetisch an den Film angelegt und nach Gefallen oder Mißfallen relativ spontan passenden Szenen aus dem vorproduzierten Material zugeordnet.[144] Die Konzerte sind vom musikalischen Arrangement und der filmischen Auflösung aufwendig inszeniert.

Aber nicht nur die glanzvollen Auftritte der Musiker werden in der *Zweiten Heimat* thematisiert, der Zuschauer kann auch die Härte der Proben und Übungen miterleben. Beispielsweise sieht er auch die Details der Gesangsausbildung von Eveline Cerphal, die an der Musikhochschule Gesang und Oboe studiert und täglich vor einem Spiegel ihre Proben absolvieren muß. Oder er erfährt von den Folgen der ständigen Celloproben Clarissas; sie leidet an einer andauernden Sehnenscheidenentzündung, die sie jedoch nicht von ihrem Cello-Spiel abzuhalten vermag. Dadurch, daß der Zuschauer hinter diese Fassade blicken kann, erfährt er, mit welchem Eifer die Musiker ihre künstlerische

[144] Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.236f.

Karriere vorantreiben, die ohne Entsagung und gar körperlichen Schmerz nicht möglich wäre.

In Clarissa Lichtblaus musikalischer Entwicklung spiegelt sich auch die Entwicklung der damaligen Frauen wieder. Von der biederen Cellostudentin, die nur durch die Unterstützung eines reichen Mäzens ihre musikalische Karriere starten kann, entwickelt sie sich zu einer emanzipierten Musikerin, die sich aus den Abhängigkeiten der sie umgebenden patriarchalen Gesellschaft befreit. Eines Tages stellt sie ihrem Mäzen das Cello, das er ihr freigiebig zur Verfügung gestellt hatte, vor die Haustür und beschließt, neue musikalische Wege zu gehen. Von nun an widmet sie sich dem Gesang. Mit einem amerikanischen Orchester, das komplett aus Frauen besteht, setzt sie Schönbergsche Stücke[145] um. Man spielt aber auch Musicalmelodien. Clarissa verliebt sich in eine der Musikerinnen. Gemeinsam beschließen sie, zukünftig etwas Musikalisches zu unternehmen. Die beiden Frauen ziehen ihre schöpferische Kraft aus der Meditation und setzen sich kritisch mit der mittelalterlichen Hexenverfolgung durch die katholische Kirche auseinander. Sie übertragen die menschenverachtenden Praktiken auf die gegenwärtige Zeit und prangern die gesellschaftlichen Vorbehalte gegen Frauen an. Sie vertreten fortan die Forderungen der aufkommenden Emanzipationsbewegung: Es sei eine militante Gesellschaft, die Frauen durch Abtreibungsverbote und Benachteiligungen in der Arbeitswelt beherrschen wolle. Wenn man die Frauen beherrsche, beherrsche man die ganze Welt. Sie betrachten sich als „moderne Hexen“ und verarbeiten diese Ideen in eigenen Kompositionen.
Auf einer Tournee durch zahlreiche deutsche Städte sowie die angrenzenden Beneluxländer führen sie eine Mischung aus Musiktheater und „künstlerischem Happening“ auf, das die Emanzipationsbewegung der Frauen reflektiert. In Texten, die in avantgardistischem Sprechgesang gehalten sind, rezitiert Clarissa Schlagworte, mit denen die patriarchale Gesellschaft das weibliche Geschlecht zu versklaven sucht. Die „Hexenpassion“ beschreibt die Befreiung aus Perspektive der Frau. Clarissa singt von der tiefen Traurigkeit, die sie erfüllt. Es wird eine Parallele aufgebaut zwischen den physischen Folterqualen, mit denen die „Hexen“ des Mittelalters gefügig gemacht werden sollten, und der psychischen „Folter“, mit denen in jener Zeit der auslaufenden 60er Jahre das Aufbegehren der Frauen gegen die patriarchale Gesellschaft verhindert werden sollte. Am Ende der Aufführung wird die monumentale Kulisse von Flammen verschlungen.
Reitz durchbricht in der Inszenierung der Hexenpassion die klischeebehafteten Vorurteile, mit denen gemeinhin die Emanzipationsbewegung verbunden wird.

---

[145] Das Schönbergsche Kompositionsverfahren beruht auf dem Ineinandergreifen von Zwölftönigkeit und Reihenprinzip. Die zwölf Töne, denen sich Schönbergs Kompositionstechnik bedient, sind reihenmäßig - in sogenannten Zwölftonreihen - geordnet. Schönberg selbst verwandte jedoch nicht den Begriff der „Zwölftontechnik“, sondern prägte den Terminus: „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“.
(Beiche, Michael: Terminologische Aspekte der Zwölftonmusik. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. in d. Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“. Band 15. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. S.59f.)

Bei Reitz stehen eben nicht die rein statistischen Zahlen der Gleichstellung von Mann und Frau im Mittelpunkt, sondern er setzt sich vielmehr mit den psychischen Folgen auseinander, die die Ausgrenzung von Frauen innerhalb einer Gesellschaft mit sich bringt. Er ist nicht so sehr an der „Frauenquote“ interessiert, sondern vielmehr an den Auswirkungen auf das Gefühlsleben des einzelnen Menschen. Erst über das Mittel der musikalischen Umsetzung gelingt es ihm, die emotionale Emanzipation seiner Protagonistin Clarissa für den Zuschauer nachvollziehbar und verständlich zu machen.

In der Hauptsache konzentriert sich Reitz in der *Zweiten Heimat* auf die avantgardistische Kunst-Musik, die in der dargestellten Zeitepoche, wie auch heute noch, nur einer gesellschaftlichen Elite vorbehalten war. Andere Musikstile als den der „Neuen Musik“ finden sich nur am Rande:
In einer verrauchten Jazzkneipe trifft Fräulein Cerphal erstmals auf die jungen Studenten, die sie aus einer spontanen Laune heraus in ihre Villa einlädt. In der Jazzband, die in jener Kneipe auftritt, spielt Hermanns erster Zimmergenosse Clemens, ebenfalls ein Hunsrücker, das Schlagzeug. Doch Clemens erntet von Hermann wegen seines Schlagzeugspiels, aber auch wegen seiner Herkunft, nur Verachtung. Die Vertreter der „Neuen Musik“ blicken mit Arroganz auf die Vertreter anderer musikalischer Gattungen hernieder, ihnen fehlt die Toleranz, auch andere Musikstile als den ihrigen zu akzeptieren. Hierin liegt sicherlich ein entscheidender Grund, daß ihre Musik auf der Gegenseite nie zu gesellschaftlicher Anerkennung fand.
Die, in jener Zeit aktuelle, Pop- und Rockmusik ist in der *Zweiten Heimat* ebenfalls kaum zu hören. Als Hermann und Schnüsschen 1964 in der Wohnung des befreundeten Paares Elisabeth und Rolf auf deren Kinder aufpassen, durchstöbern sie den fremden Plattenschrank und legen sich eine Platte der Beatles auf: „I wanna hold your hand.“ Beim Durchsuchen des Plattenschranks hatte Hermann zwar noch kritisch konstatiert, daß doch „eine ganze Menge Schund dabei sei“; doch da er der begeisterten Waltraud einen Gefallen tun möchte und ihre vorsichtige Nachfrage, ob er denn auch nichts dagegen habe, nicht bejahen möchte, akzeptiert er das Unvermeidliche. Unter den Klängen des populären Musiktitels kommen sich Hermann und die, nach dem kleinen familiären Glück strebende, Waltraud in der fremden Wohnung langsam näher. Genauso willenlos, wie Hermann bei dem Rendezvous die ihm widerstrebenden „harmonischen“ Klänge des „Beatles“-Titels akzeptiert hatte, akzeptierte er nur kurze Zeit später den Hochzeitswunsch Waltrauds. Hermann ist ein Mann der aufgegebenen Ideale: Zuerst der gebrochene Schwur, nie wieder eine Frau zu lieben - dann der Kompromiß mit der Pop-Musik und zu guter letzt gar die Heirat!
Auf Hermanns und Waltrauds Hochzeitsfeier tanzt man zu später Stunde, als schon viele betrunken sind, zu dem Beatles Hit „Can`t buy me love“, während sich sinnbildlich eine leere Weinflasche auf dem Plattenteller um die eigene Achse dreht.

Als Helga 1965 im Fuchsbau eine politische Versammlung abhält, tönt, zur Verdeutlichung des Protestgeistes jener politischen Aktivisten, laute Beat-Musik durch die Villa bis in den Garten: Man diskutiert die Verhinderung der „Notstandsgesetze“ und plant erste Aktionen, sich gegen das Establishment zu erheben. Hier setzt Reitz die Beat-Musik zur Verdeutlichung des Zeitgeistes jener Tage ein.
In der Kneipe, „Renate`s U-Boot“, tanzen im Jahr 1966 einige Gäste in einer neongrünen Beleuchtung zu dem melancholischen „Beatles“-Song „Yesterday“, während Rainer über das Auseinanderbrechen des Freundeskreises nach dem Verkauf des Fuchsbaus sinniert. 1968 treten in derselben Kneipe denn auch Liedermacher mit Klampfe auf, die ihre textorientierten Protestsongs vortragen.
Am Pavillon im Englischen Garten, einem der ersten Treffpunkte der Münchener Drogenszene, singen 1968 einige Hippies ebenfalls Protestsongs, die sie auf der Gitarre begleiten.
Auf Hermanns Hochzeit kommt es wegen der Musik zu Irritationen. Da man anfänglich keine Musik bestellt hat, vermuten die Angestellten des Standesamtes, daß Hermann sie sich aus finanziellen Gründen nicht leisten könne. Man teilt ihm mit, daß der Harmoniumspieler immerhin nur zwanzig Mark koste. Schließlich übernimmt Fräulein Cerphal die Kosten der Musik, und so muß der Avantgardekomponist Hermann Simon unter den Klängen des traditionellen Hochzeitsmarsches seine, eigentlich ungewollte, Ehe beginnen. Der Harmoniumspieler bringt denn auch nur mit Müh und Not einige schräge Klänge das Musikstücks zustande.

Die, aus *Heimat* vertraute, volkstümliche Stimmungsmusik spielt dann erst in der letzten Folge der *Zweiten Heimat* wieder eine Rolle. Als Hermann Simon im Jahr 1970 das Münchener Oktoberfest besucht, tritt ein Kontrast der *Zweiten Heimat* offen zu Tage, der bis dahin mit der „Neuen Musik“ überspielt wurde. Die Bayrische Landeshauptstadt München ist eine sehr provinziell geprägte Stadt, trotz ihrer weltstädtischen Erscheinungsweise. Hier amüsieren sich die gewöhnlichen Menschen zu derselben Stimmungsmusik, die auch die Hunsrücker Bauern der ersten *Heimat* begeisterte.
Die Szene beginnt mit einer Fahrt im Riesenrad: die Kamera stürzt sich langsam von einer übergeordneten Totalen in das Getümmel der Menschenmasse des Volksfestes. Aus der lauter werdenden Geräuschkulisse des Jahrmarktes kann man neben den Lautsprecherdurchsagen der Schaugeschäfte und den Tönen einer Jahrmarktsorgel die Klänge des Bayrischen Defiliermarsches wahrnehmen, der von einer Blaskapelle gespielt wird. Hermann führt auch hier ein subjektives Klangexperiment durch, das dem Zuschauer hörbar gemacht wird. Er hält sich bewußt die Ohren zu, die Jahrmarktsgeräusche verstummen und man hört nur noch das Knuspern der gebrannten Mandeln, die er gerade in seinem Mund kaut. Als Hermann die Hände wieder von den Ohren nimmt, wirkt der Lärm des Oktoberfestes um so bedrohlicher. In einem Festzelt schunkeln die Massen zu Stimmungsliedern wie „Schön ist die Liebe im Hafen“, „Oh du wunderschöner deutscher Wein“ oder „Ein Prosit der Gemütlichkeit“. In dieser

Szene wird deutlich, wie weit sich Hermann Simon in den vergangenen zehn Jahren von der Musik des Volkes entfernt hat und welchen Stellenwert die „Neue Musik“ heute noch hat. Nur eine kleine Elite kann mit ihrer Atonalität, der tiefergehenden philosophischen Aussage oder ihrer immanenten Gesellschaftskritik etwas anfangen. Umgekehrt bleibt auch die volkstümliche Welt des Oktoberfestes Hermann Simon fremd. Angewidert blickt er auf die unersättliche Menschenmasse, die das Bier aus riesigen Maßkrügen nur so in sich hineinschüttet, fette Schweinshaxen verschlingt und die derben Volkslieder im Alkoholrausch mitgrölt. Selbst die üppig gefüllten Décolletés der bayrischen Dirndlkleider, die die Frauen hier tragen, vermitteln diesen Hauch der Vulgarität. Ihm ist die „Nähe“ der Menschenmasse verhaßt. So bezeichnet er das Geschehen auf dem Oktoberfest denn auch als „das Niederwalzen aller Gefühle mit dem Gewicht des Alltäglichen“. In dieser Atmosphäre zieht Hermann Bilanz. Er ist im Mai 1970 dreißig Jahre alt geworden und zweifelt mittlerweile daran, ob er seine Talente tatsächlich noch verwirklichen kann. In seiner Einsamkeit fragt er sich, was er überhaupt für Freunde habe.

Die Weihnachtsmusik, die noch in der ersten *Heimat* zur Darstellung von familiärer Nähe und Geborgenheit eingesetzt wurde, findet in der *Zweiten Heimat* Anwendung als abschreckendes gegenläufiges musikalisches Motiv. Als Clarissa Lichtblau in der Vorweihnachtszeit 1963 nach einer, für sie fast tödlich verlaufenen, Abtreibung in einer Münchener Klinik liegt, tönt das mit Glockengeläut unterlegte „Oh, du Fröhliche“ durch die Gänge des Krankenhauses. Eine Frau im Nachbarbett, die ihr neugeborenes Kind stillt, wird von Mann und Kindern besucht. Clarissa selbst empfindet in dieser Situation, in der man sie mit einer glücklichen Mutter im Kreise ihrer Familie konfrontiert, nur noch Abneigung gegen jegliche Form familiärer Wärme und Geborgenheit, die das Weihnachtsfest von 1935 in der ersten *Heimat* noch ausgezeichnet hatte. In einer Art Protestreaktion schneidet Clarissa sich schließlich ihr langes Haar ab und verläßt fluchtartig die Klinik.

Die „Neue Musik“ wird von Reitz genutzt, um seinen Filmen auch den philosophischen Hintergrund zu geben, der auch von den modernen französischen Filmemachern der „nouvelle vague“ eingesetzt wurde. Der Existentialismus mit seinen humanistischen Grundzügen ist auch Thema dieser neuen, atonalen Zwölftonmusik. Der Philosoph Herr Edel, der von Zeit zu Zeit auftaucht und versucht, seine philosophischen Theorien unter den Studenten zu verbreiten, jedoch von niemandem ernsthaft angehört wird, erläutert Clemens in der Jazzkneipe eines Tages den Zusammenhang zwischen der modernen Musik und der Gesellschaftstheorie. Er bezieht sich auf Adornos „Philosophie der modernen Musik“[146], die sich mit dem Zusammenhang zwischen Gesellschaftstheo-

[146] Theodor W. Adorno entwickelte die „Philosophie der neuen Musik“ im amerikanischen Exil zwischen 1940 und 1948. Die Schrift setzt sich mit zwei gegensätzlichen Vertretern - mit den zwei Extremen der „Neuen Musik“ auseinander: Schönberg und Strawinsky.
Schönberg auf der einen Seite setze darauf, daß, durch die Negation von Schein und Spiel, die Musik zur Erkenntnis tendiere. Die Schönbergsche Musik gebe in ihrer Atonalität die Ohnmacht des Menschen wieder. Alle Formen der Musik seien niedergeschlagene Inhalte. Aus dem „So-und-nicht-an-

rie und Tonleiter befasse. Dieses werde in der Disharmonie der Zwölftonmusik ausgedrückt. Philosophisch gesehen sei Orff der Positivist, der nur scheinbar von Märchen und Mythen erzähle. Die großen Geheimnisse entstünden gerade da, wo wir alles zu verstehen glaubten. Genau das sei Dialektik, substantielle Dialektik. Herr Edel, der von sich selbst behauptet Alkoholiker zu sein, legt dar, daß er als „humanistischer Katholik“ das nötige Schuldbewußtsein habe. In seiner Lebenstheorie sieht er den Zwang als den Feind der Freiheit an.
Eines Tages jedoch findet man Herrn Edel erfroren im Schnee, ohne daß seine philosophischen Überlegungen von jemandem angehört wurden. In diesen, im Film fast nebenbei eingeworfenen, Erläuterungen, die von keinem der Hauptprotagonisten bewußt wahrgenommen oder erkannt werden, stellt Reitz die philosophische Basis seiner Filmarbeit vor.
Dieses inhaltliche Ideal der Avantgardemusik steht jedoch im Gegensatz zur kommerziellen Nutzung der elektronischen Musik. Sie ist lediglich ein „Spielzeug“ der Werbeindustrie, die immer dem modernsten Trend folgt und sie mit dem ausschließlichen Ziel der Umsatzsteigerung einsetzt. Hermanns Unzufriedenheit in Konsul Handschuhs Tonstudio wächst von Tag zu Tag, da er mit seinen Apparaturen nur noch „Kennmelodien“ für die Werbung komponieren muß, die zwar kommerziell sehr erfolgreich, aber künstlerisch nichtssagend sind. Und so trifft Konsul Handschuh denn auch die bezeichnende Aussage, daß man seine Freiheit nur genießen könne, wenn man auch seine Rechnungen bezahlen könne.

9.2.6. Struktureller Aufbau der Fernsehfolgen

9.2.6.1 Das Plot

Die Gestaltung der Filmplots der beiden Reihen ist einfach:

das Plot von *Heimat*:
Aus der Erinnerung des Dorf-Originals Glasisch-Karl wird der Lebensweg der 82-jährigen Maria Simon im Hunsrück-Dorf Schabbach über 63 Jahre nachgezeichnet. Dramaturgisch unterstützt wird diese Lebensbiographie von einem einschneidenden Ereignis in Marias Leben - dem mysteriösen Verschwinden

---

ders-sein-können“ eines Werkes erwachse eine ästhetische Objektivität. Die protokollarischen Akkorde der Kompositionen würden den subjektiven Schein sprengen. Die neue Musik sei spontan angelegt, auf das absolute Vergessensein. Sie verhalle ungehört.
Strawinsky andererseits versuche die Authentizität der Musik pointierend wiederherzustellen. Bei Strawinsky stehe das künstlerische Spiel mit den musikalischen Möglichkeiten wieder im Vordergrund. In einem dialektischen Doppelsinn stelle Strawinsky den Versuch an, sich mit seinem durchorganisierten Serialismus dem Subjektivismus zu verweigern und gleichzeitig die Verantwortlichkeit der Kunst wieder zu negieren.
Als Fazit aus der Gegenüberstellung zieht Adorno den Schluß, daß ästhetische Authentizität gesellschaftlich notwendiger Schein sei, der von der „Wiener Schule“ um Schönberg abgelehnt werde zugunsten einer höheren philosophischen Wahrheit.
(Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1995. [zuerst 1949].)

des Ehemannes Pauls, der eines Tages in den Dorfgasthof gehen wollte, um ein Bier zu trinken, aber nicht mehr zu Frau und Kindern zurückkehrte.

das Plot der *Zweiten Heimat*:
Aus der eigenen Erinnerung heraus zeichnet Hermann Simon über eine Zeitraum von 15 Jahren seinen Selbstfindungsprozeß während seiner Münchener Studentenzeit nach, wobei dieser Weg mit den Biographien anderer Mitstudenten verwoben wird. Allen gemein ist die Abwendung von den Lebensstrukturen der traditionellen Großfamilien und die Hinwendung zur Kunst.

Formal kann man feststellen, daß die beiden *Heimat*-Reihen einen chronologischen Aufbau besitzen. *Heimat* beginnt im Jahr 1919 mit der Heimkehr von Paul Simon aus dem Ersten Weltkrieg und endet im Jahr 1982 auf der Dorfstraße nach Schabbach, neben der ein Übertragungswagen steht, aus dem gerade ein Rundfunkkonzert seines Stiefsohnes Hermann Simon gesendet wird. *Die Zweite Heimat* beginnt im Jahr 1955 in der menschenleeren Küche der Familie Simon nach dem Familienstreit um Hermann Simons Jugendliebe Klärchen und endet im Jahr 1970 wieder auf der Straße nach Schabbach, über die Hermann nach langer Suche in die Heimat zurückkehrt. *Die Zweite Heimat* umfaßt folglich nicht, wie in den meisten Veröffentlichungen behauptet, einen Zeitraum von zehn, sondern einen von 15 Jahren. Zwar faßt Reitz die 5 Jahre zwischen dem Familienstreit im Jahr 1955 und Hermanns Abiturabschluß im Jahr 1960 in sechs Minuten Filmzeit zusammen, doch diese sechs Minuten enthalten die erzählerische Basis für den weiteren Verlauf der Reihe - das eigentliche Motiv für Hermanns Fortgang aus der Heimat. Die erste *Heimat*-Reihe umfaßt elf Folgen mit einer Gesamtspielzeit von 15 Stunden und 24 Minuten während die zweite Reihe in dreizehn Folgen untergliedert ist, die eine Gesamtlänge von 25 Stunden und 32 Minuten haben. Die Folgen der ersten Reihe variieren in der Länge zwischen 58 und 139 Minuten. Die Länge der Einzelfolgen der *Zweiten Heimat* ist einheitlicher. Sie bewegen sich zwischen 100 und 133 Minuten.[147]
Bei der Analyse der Struktur der Folgen kann man erkennen, daß wesentliche Zeitsprünge durch die Einblendung von Jahreszahlen kenntlich gemacht werden. So werden Zeitsprünge von bis zu fünfzehn Jahren gemacht, während die filmische Zeit anderer Erzählstränge in aller Ausführlichkeit abgehandelt wird. Die sechste Folge der *Zweiten Heimat* - *Kennedys Kinder* - beschreibt so denn auch die Ereignisse eines einzelnen Tages über ihre gesamte Länge von 110 Minuten.
In *Heimat* tritt Glasisch-Karl als Chronist des Dorfes auf, der dem Zuschauer zu Beginn jeder Folge anhand von Photos und mündlich vorgetragenen Anekdoten Einblick in das bislang Geschehene gibt. Glasischs Erläuterungen wer-

[147] Die angeführten Längenangaben beziehen sich auf die Video- bzw. Fernsehversionen der *Heimat*-Reihen, die mit einer Bildfrequenz von 25 Bildern pro Sekunde vom Filmnegativ abgetastet wurden. Bei der Kinovorführung werden die Filme mit 24 Bildern pro Sekunde vorgeführt - laufen also langsamer. Dadurch ist die Spielzeit der einzelnen Folgen bei Projektion auf der Leinwand länger.

den aus der Perspektive von 1982 gegeben. Jede Folge von *Heimat* ist somit ein Rückblick in einen speziellen Zeitabschnitt des Dorfes. Mit der Figur des Glasisch-Karl hat Reitz das, bei der Drehbuchrecherche benutze, Prinzip der Oral-History in eine fiktionale Filmebene gebracht. Glasisch-Karl trägt nun die Anekdoten vor, die Reitz sowohl in der eigenen Kindheit wie auch bei seiner Drehbuchrecherche und dem daraus erwachsenen Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* von „Hunsrücker Originalen“ wie dem „Opa Molz“ selbst zu hören bekommen hatte. Die Figur des Glasisch ist fiktiv, genau wie das Dorf Schabbach und die darin lebenden Dorfbewohner. Für die dargestellten Familien entstand bei der Drehbuchentwicklung ein genauso fiktiver Familienstammbaum. In der Einführung zur letzten Folge der *Heimat* erläutert Glasisch eben diesen Stammbaum und gibt einen Gesamtüberblick über 64 Jahre Schabbacher Geschichte, die der Zuschauer in der Reihe miterleben durfte.

Für die Fernsehausstrahlung ist die Figur des Glasisch-Karl insofern von Wichtigkeit, als er zu Beginn jeder Folge das Geschehen der vorangegangenen Folgen zusammenfaßt. Durch ihn erhalten die Zusammenfassungen einen eindeutig subjektiven Charakter und gaukeln dem Zuschauer nicht, wie in anderen Zusammenfassungen von Fernsehreihen oder -serien, eine Objektivität des Geschehens vor. Glasisch stellt in den Zusammenfassungen den in der wöchentlichen Fernsehausstrahlung neu hinzugekommenen Zuschauern die Hauptpersonen der Reihe und die wesentlichen Ereignisse im Dorf vor. So startet die erste Zusammenfassung zu Beginn der zweiten Folge der *Heimat* mit einem Familienphoto der Simons, auf das Glasisch folgenden Text spricht: „Das is` die Famil` Simon aus Schabbach im Hunsrück. Rechts, der da so freundlich in die Kamera grinst, das is` der Mathias... , das is` sei` Frau Katharina... un` dazwischen die drei Kinner: der lang` Eduard, das Paulin`che un` der Paul. Do kucke` se` noch ganz freundlich in de` Kamera, 1919, weil se´ noch gar nit wisse` was do hinnerher alles passieren sollt.“ Während Glasisch die einzelnen Menschen vorstellt, deutet er mit seinen krummen Fingern auf die jeweilige Person auf dem Photo. So kann sich der Zuschauer schon ein Bild von ihm machen. Danach erfolgt ein Umschnitt auf eine andere Seite des Photoalbums, auf der mehrere Bilder des Dorfes im Zustand von 1919 eingeklebt sind. „Das do is` das Dorf 1919, ... da weihe` se` gerad`s Denkmal ein. Das ganze Dorf uff de` Bein`. Der Lehrer hat de` Schulchor dirigiert und all` ware` se` ganz fein angezoge`. Do sieht man `es Denkmal noch - unner a Kapuz`. ... Do aach... un` gleich zieht - auf dem ann`ere Bild de` Eduard - do isser ja - an seinem Denkmalsenthüllungsmechanismus und zieht den Lappe` vom Denkmol - und `s ganze Dorf hat drumrum gestanne und über`s Denkmals gestaunt. ... Do sieht man wieder, wie se` staune` in ihre` feine` Sonntagsanzüch`. ...“ Während der Erläuterungen Glasischs schwenkt die Kamera nacheinander die Photos ab. Wenn eine Seite abgearbeitet ist, kommt Glasischs Hand ins Bild und blättert zur nächsten Seite des Albums, auf der sich die Kamerafahrten, oftmals ohne Schnitt, fortsetzen. Nacheinander werden nun die einzelnen Familienmitglieder und Dorfbewohner vorgestellt. Auch komplizierte Vorgänge wie das Verschwinden Pauls werden von

Glasisch mit einfachsten Worten erläutert: „...Das is die Maria, die Tochter vom Wiegand - schön` Mädsche! Die hat dann den Paul geheirat`. Na ja, se` war ja lang` genug verliebt in ihn. ... Und zwei Kinner haben se` gehabt: de Anton und`s Ernst`sche. Do unte sieht man de Katharina, wie se ganz stolz auf ihre zwei Enkel`sche ist. Un` dann is` was komisches passiert: De Paul hat immer nachdenklicher gekuckt, ... so wie da uff`m Photo, und eines Tages isser uffgestan`, hat gesacht er woll` a` Bier trinke`, un` is` nie mehr zurück`komm. - Das kann man sich gar net vorstelle`, was da im Dorf los war. Alles hat sich gefracht, wo is` der Paul, wo könnt` er hi` sin. S`Maria hat gekrich - alles hat gedach`, mir ham` ihm doch nix getan. Die Polizei is` komme`, se` ham` ihn gesucht, tagelang, ...wochenlang... - - - Das ware noch glücklich` Zeite`, als mer all` zusamme` im Sommer auf der Baldenau waren und Musik gehört ham` aus dem schwarze` Trichter - Radiomusik!“ Zuletzt sieht man im Bild die, ins Album eingeklebte, vergilbte Photographie, die Eduard vom Picknick auf der Burgruine Baldenau angefertigt hatte, und dann wird das starre Photo in die Filmaufnahme desselben Motivs überblendet, in der die Personen für das Photo posieren, sich aber doch leicht bewegen.
Die Bilder sind in den ersten Zusammenfassungen noch ins Album eingeklebt. Später variiert Reitz die Einführung, indem Glasisch einen ganzen Stoß Photos in Händen hält und nacheinander durchblättert oder die Sammlung alter Photographien in einem wahllosen Haufen auf einem Tisch liegt, von Glasisch mit einer Bürolampe beleuchtet und von der Kamera abgeschwenkt werden.
Die Photographien, die größtenteils noch einen weißen zackigen Rand und eine gelblich-braune Färbung haben, zeigen entweder Standphotos aus Filmszenen der vorangegangenen Folgen, die beim Zuschauer die Erinnerung an das bereits Gesehene wecken, oder aber es sind parallel zu den Dreharbeiten „inszenierte“ Photos, wie etwa das Familienphoto der Wiegands.
Im Verlauf der weiteren Folgen photographieren mehrere Personen innerhalb der Filmhandlung. So macht beispielsweise Eduard die Hochzeitsphotos von Marthas und Antons Ferntrauung. Die entwickelten Photographien, die man in der jeweiligen Filmszene noch nicht zu Gesicht bekommt, tauchen dann aber in den Zusammenfassungen der späteren Folgen in Glasischs Photoalbum auf.
Reitz mischt in Glasischs Photoalbum also drei Arten von Photographien: Standbilder aus dem Film, nachgestellte Photos der fiktiven Familien und, in der Filmhandlung entstandene, Photos. Der aufmerksame Zuschauer kann an diesen Einleitungssequenzen bereits erkennen, wie Reitz die Authentizität der Ereignisse im fiktiven Dorf Schabbach „inszeniert“ hat.

9.2.6.2. Die „Lange Form“

Die Besonderheit dieser fiktionalen Fernsehreihe besteht in ihrer „Langen Form“. Der Filmerzähler ist nicht mehr auf die, im gewöhnlichen Spielfilm üblichen, Längen von 1 ½ bis 3 Stunden angewiesen und muß seine Erzählung nicht dementsprechend zusammenkürzen. In einer „Spielfilm-Reihe“ muß nicht in knapper Zeit übermäßig dramatisiert und die Geschichte kürzestmög-

liche zum Klimax geführt werden. Hier können, wie in einem Roman, bestimmte und wesentliche Szenen in aller Ausführlichkeit dargestellt oder auch untergeordnete Erzählstränge weiterverfolgt werden. Die Materialmenge der filmischen Erzählung kann durch die Unterteilung in einzelne Folgen nun in eine Form gebracht werden, die der Zuschauer auch zu verarbeiten in der Lage ist. Hierin liegt eine der Haupterrungenschaften der Fernsehausstrahlung: der Zuschauer wird von der Länge nicht überfordert, ihm werden über die ausführlich geschilderte Alltagsrealität Möglichkeiten zur Identifikation geboten und er kann über das Serielle langfristig an die filmische Erzählung gebunden werden. Zu Beginn jeder Fernsehfolge wird das bisher Geschehene auch für denjenigen, der neu dazugekommen ist, zusammengefaßt. An bestimmten Stellen der *Heimat* werden Spannungsbögen in die nächste Folge „herübergezogen“. Beispielsweise endet die siebte Folge *Die Liebe der Soldaten* mit einem klassischen Cliff-Hanger, der den Zuschauer zum Betrachten der nächsten Folge animieren soll. Über die vorangegangenen Folgen konnte der Zuschauer die Verstrickungen von Eduard und Luzie Simon mit dem nationalsozialistischen Regime beobachten, sich über die alltägliche Realität gar mit ihren Verhaltensmotiven identifizieren und plötzlich, am Ende der siebten Folge, stehen zwei schwarze Militärpolizisten der US-Armee als Vertreter der alliierten Besatzer wortlos auf der Terrasse ihrer Villa. Der Zuschauer fürchtet plötzlich mit den Bewohnern um deren Zukunft - obwohl die amerikanischen GI´s doch eigentlich die Befreier vom nationalsozialistischen Regime sind! Hier hat die Identifikation des Zuschauers mit den Protagonisten zur Auflösung des sonst üblichen Prinzips von „Gut“ und „Böse“ geführt. Schlagartig muß der Zuschauer an dieser Stelle der *Heimat* erkennen, daß er selbst in der Filmrezeption nicht auf Seiten der Befreier steht, sondern den Zweiten Weltkrieg und das Dritte Reich inmitten des Nationalsozialismus erlebte. Mit diesem Cliff-Hanger macht Reitz den Zuschauer nicht nur auf die, ansonsten oberflächliche, Einteilung in zwei antagonistische Seiten - in „Gut“ und „Böse“ aufmerksam, im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus führt diese Erkenntnis den Zuschauer gar zur Einsicht, daß ein allgemeines Urteil über die, unter dem Nationalsozialismus lebenden, Menschen nicht so einfach gefällt werden kann. Viele dieser Personen sind, ohne darüber nachzudenken, in das System hineingewachsen und übernahmen unbedacht seine Prinzipien. In *Heimat* gelingt es Reitz, dieses System dem Zuschauer nachvollziehbar vor Augen zu führen - ihn sogar damit zu konfrontieren, daß er sich über die Reihe selbst mit ihnen identifiziert hat.

Solch eine ausführliche Geschichtsaufarbeitung im Film kann nur über die „Lange Form“ gelingen.

Insbesondere Edgar Reitz besitzt nach Ansicht von Joachim von Mengershausen die Fähigkeit zu diesem ausführlichen filmischen Erzählen - zum epischen Fabulieren: *„... Aber was ich sagen wollte ist, daß es sich* [bei der Arbeit an *Heimat*] *gezeigt hat, daß Edgars großes Talent nicht in der kurzen Form des Kinofilms liegt, sondern in der großen epischen Form. Nun kann man sagen, die große epische Form ist die des Fernsehens, der Fernsehserien. Man kann aber auch sagen - gut, es ist unabhängig von den Mitteln. Für den*

klassischen traditionellen Film hat Edgar sicher nicht das beste Talent. Und wenn man seinen ersten erfolgreichen Kinofilm bis zur ´Heimat´ ansieht, ´Mahlzeiten´, dann sieht man auch, daß der ganz episch ist - in sich keine dramatischen Zuspitzungen hat. Im Gegenteil, die dramatischen Zuspitzungen werden weggelassen und es wird sehr episch gedacht, erzählt, strukturiert. Und insofern glaub ich, daß dem Edgar nichts besseres passieren konnte, als dieses Klima für realistische, epische, episch strukturierte Serien im Fernsehen der siebziger Jahre - und dieser gewisse Anspruch, der im Fernsehen damals noch war.[148]

In der „Langen Form“ kann wesentlich einfacher parallel erzählt werden, da schlichtweg mehr Zeit vorhanden ist. Im traditionellen Film, der technisch auf dem Prinzip der Linearität beruht, müssen auch parallele Bilderfolgen hintereinander geschnitten sein. Inhaltlich jedoch können auch Geschehnisse, die in der Zeit der Filmhandlung gleichzeitig stattfinden, also nicht-linear sind, hintereinander gereiht werden und somit dem Zuschauer vermittelt werden. Dazu Edgar Reitz: *„... Also zunächst einmal muß gesagt sein, ´Heimat´ ist nicht-linear. Auch diese beiden Zyklen sind keine linear erzählten Filme. Sie sind zwar auf einem durchgehenden Filmstreifen gestaltet und sie bieten keine Nebenzweige. Der Film ist nur in einer bestimmten Reihenfolge richtig. Aber nach innen gesehen, in die Erzählstränge, verzweigt sich das permanent und kein Zuschauer, der das gesehen hat, wird mir hinterher die Reihenfolge wiedergeben können. Das ganze lebt nicht von einem linearen, dramaturgischen Schema und es ist auch nicht dramatisiert. So daß also etwas Bestimmtes kausal etwas anderes Bestimmtes auslöst. Die Bildfolge ist assoziativ und es wird permanent parallel erzählt. Das Verfolgen der verschiedenen Figuren in ihren parallelen oder gegenläufigen Prinzip- und Lebenssträngen, Geschichtsformen ist ein Hauptprinzip des Films.“*[149]

Zudem ist die gewählte Erzählperspektive der *Heimat*-Reihe die der „einfachen kleinen Leute“. Aus der bäuerlichen Perspektive erlebt der Zuschauer Geschichte. Diese Geschichte ist jedoch nicht die „große Geschichte“, die in den Geschichtsbüchern zu finden ist. Die „Geschichte“ der Hunsrücker Bauern setzt sich aus sehr persönlichen Erlebnissen zusammen, auf die die historisch festgehaltene Geschichte lediglich Einfluß ausübte. Die Hunsrücker Bauern führten unter dem nationalsozialistischen Regime ihr gewöhnliches, traditionelles Leben weiter. Sie mußten sich mit dem Regime arrangieren, einige zogen persönlich Vorteile, andere wurden zum Opfer. Und dennoch gab es zu jener Zeit eine ebensolche Alltagsrealität, wie zu anderen Zeiten auch. Die Menschen gehen ihren Tätigkeiten nach, feiern ihre Feste, sterben, Kinder werden geboren, Liebesbeziehungen entstehen und gehen auseinander. Reitz greift in der *Heimat* diese alltägliche Perspektive auf - führt dem modernen Zuschauer bedingungslos eine Realität vor Augen, die über lange Jahre verdrängt und verschwiegen worden war: auch unter dem nationalsozialistischen Regime gab es alltägliches Leben. In der Zeit zwischen 1933 und 1945 gab es in Deutschland nicht ausschließlich Greueltaten. Diese werden in *Heimat* zwar nicht ver-

[148] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

[149] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

schwiegen, stehen aber auch nicht im Zentrum der filmischen Erzählung. In dieser „amoralischen Erzählperspektive“ findet sich nach Einschätzung Joachim von Mengershausens einer der Hauptgründe für den Erfolg der Reihe: *„... Was neu war an der Sache, das ist etwas ganz anderes. Das ist eine relativ unmoralische Betrachtung der Zeit der zwanziger, dreißiger, vierziger Jahre. Das war wirklich neu und das hat ja auch diesen internationalen Erfolg ausgemacht. Und als wir damit in Venedig zu aller Überraschung und auch zu unserer eigenen Überraschung eine Sensation wurden, hing das auch sehr damit zusammen, daß die Italiener und Franzosen, die Engländer sehr wohl verstanden haben, daß das auch erzählerisch und moralisch eine Rückkehr der Deutschen nach Europa - in das demokratische, anständige Europa war. [...] Es war wie ein Aufatmen. Endlich machen die Deutschen nicht nur laminare Kriegsgeschichten, wo die Nazis unbekannte Bösewichte - oder Bösewichte unbekannter Herkunft sind und alle anderen Deutschen unschuldig wie die Kinder - sondern wo gezeigt wurde, wie das Leben halt wirklich war, wie die Verflechtungen und Interessen aus einem ganz und gar narrativen Geflecht...“*[150]

Nicht in der Darstellung von Alltagsrealität oder der Übernahme der Erzählperspektive liegt nach Auffassung von Mengershausens der Publikumserfolg von *Heimat*, sondern darin, daß eine ganze Generation ihre verdrängte Jugendzeit wiederentdecken konnte: *„...Ich glaube eher, daß es wirklich etwas damit zu tun hat, daß sich eine Generation wiedererkannt hat darin - nämlich diese Generation unserer Eltern, die ihre schönste Zeit, nämlich ihre Jugendzeit in der Nazi-Zeit hatten und die sich nicht darüber zu reden trauten, weil diese Nazi-Zeit im Nachhinein etwas ganz Verwerfliches war, wo es der Teufel gewollt hat, daß man dort in dieser Zeit lebt. Diese Generation empfand es immer als eine tiefe Ungerechtigkeit - und empfand es als besonders ungerecht, daß immer im Schlimmen über diese Zeit so geredet wurde - als seien sie entweder die Dummen oder die Scheusale, wobei sie sich weder als das eine noch das andere empfunden haben - auch wenn sie Hitler gewählt haben. Und das war einer der großen Erfolge innerhalb von Deutschland.*[151]

Strukturell bilden beide *Heimat*-Reihen ein einheitliches Filmwerk, das in zusammen 24 Folgen wesentliche Kapitel der Familiengeschichte der Familien Simon, Wiegand und Schirmer erzählt. Sie sind sozusagen eine Verfilmung des Familienstammbaums, den Reitz für die erste *Heimat*-Reihe hat anfertigen lassen. Sämtliche familiäre Verflechtungen und Absonderlichkeiten werden in der Reihe mit filmischen Mitteln dem Zuschauer vorgestellt. Erst in der Verfilmung werden ungewöhnliche Zusammenhänge, wie etwa uneheliche Kinder, die aus dem systematischen Plan eines Stammbaums (siehe Anhang, Abb. 4) ausbrechen, für den Zuschauer nachvollziehbar und verständlich. Im Film kann er beispielsweise mitverfolgen, daß Maria Simons große Liebe nie ihr eigentlicher Ehemann Paul war, sondern Otto Wohlleben, der Vater ihres unehelichen Kindes Hermann. In der filmischen Darstellung gelingt eine

[150] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).
[151] ebd.

Emotionalisierung, die die kalte, distanzierte Systematik eines Stammbaumes nicht zu vermitteln vermag. Außerdem erlebt der Zuschauer die Hintergründe und die Geschichten mit, die das Leben der aufgeführten Personen erst ausmachten. Im Stammbaum treffen die noch Lebenden und die Verstorbenen wieder zusammen. Er ist das Zeugnis der dargestellten Familien über die Zeiten und Generationen hinweg. Im Stammbaum erfährt der Betrachter durch die Vergangenheit einer Familie Gründe für deren heutige Struktur. So beschreibt Glasisch-Karl zu Beginn der letzten Folge von *Heimat* ausführlich die Strukturen der Familien Wiegand, Simon und Schirmer anhand ihrer Stammbäume: Ausgehend von der Familie Schirmer verfolgt die Kamera die Verbindung zur Familie Simon. Katharina Schirmer heiratete Mathias Simon. Einer ihrer Söhne, Paul, heiratete die Tochter von Alois und Martha Wiegand, Maria. Pauls Verschwinden nach Amerika muß von Glasisch erklärt werden, da sich dieses Ereignis nicht in dem Schema des Stammbaumes wiedergeben läßt. Pauls Geschwister werden ebenso vorgestellt wie Marias eheliche Kinder Anton und Ernst. Doch der dritte Sohn Marias, Hermann Simon, paßt wieder nicht in das starre Stammbaumschema. Hermann ist der uneheliche Sohn von Maria und Otto Wohlleben - im Stammbaum nur als „Nebentrieb“ eingefügt. Auch Klärchen, die erste Freundin Hermanns ist nur neben dem Ästen des Stammbaums abgebildet. Glasisch-Karl selbst ist ebenfalls nur eine Randfigur: Auch er ist ein uneheliches Kind von Marie-Goot, dessen Vater unbekannt ist. Glasisch endet damit, daß er (aus Perspektive von 1982) die vielen Toten der Familien aufzählt und die jüngste Generation vorstellt, die der Zuschauer der *Heimat*, wenn überhaupt, nur als Kleinkinder erlebt hat. Während der fast 4-minütigen Erklärung des Familiengeflechts zeigt die Kamera die jeweils beschriebenen Personen im Stammbaum.

Das interessante am Stammbaum ist, daß mit ihm die „Schattenseiten“ der Familien zu Tage treten, über die in der bäuerlichen Gemeinschaft niemand spricht. Die unehelichen Kinder und die nicht standesgemäßen Liebesbeziehungen lassen sich mit den Konventionen eines Stammbaums nicht vereinbaren. Diese Personen stehen außen vor, sind aus der dörflichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Der Stammbaum führt dem Zuschauer die verdrängte Vergangenheit unmißverständlich vor Augen.

Und genau diese Funktion eines Stammbaumes leistet auch Reitzs *Heimat*: den Rückblick in die Vergangenheit, um die Gegenwart besser verstehen zu können. Bezogen auf das Deutschlandbild erlebt der Zuschauer bei Ansicht des Gesamtwerkes *Heimat* die Gründe und Ursachen, die beispielsweise zum Extremismus und Terrorismus in der Bundesrepublik Deutschland führten. Durch den Gang zurück in die Zeit vor dem NS-Regime erfährt der Zuschauer, wie Familien, wie etwa die Wiegands, Schuld auf sich luden und diese in den Nachkriegsjahren nie aufarbeiteten, sondern immer nur verdrängten. Und aus dieser Verdrängung der vergangenen Schuld zeigt Reitz die Abneigung der „68er“-Generation gegen die ihrer Väter auf und liefert einen Hinweis für deren radikale Loslösung von den Großfamilien, die in Einzelfällen bis zur Extremisierung im Terrorismus führte.

Als Ergebnis der Strukturanalyse (siehe Anhang, Abb. 5) bleibt festzustellen, daß *Die Zweite Heimat* „lediglich“ eine Episode der Gesamt-*Heimat* bildet, wenngleich in ihr natürlich die Perspektive, aus der erzählt wird, eine andere ist. Dadurch, daß *Die Zweite Heimat* nur den Zeitabschnitt zwischen 1955 und 1970 beschreibt, bleibt sie eine (wenn auch umfangreiche) Episode im Gesamtzyklus *Heimat*. Neben dem Hauptdarsteller Hermann werden in der *Zweiten Heimat* die Biographien anderer Protagonisten eingefügt. Jedem dieser fremden Protagonisten ist eine Folge gewidmet. All ihre Lebenswege laufen zeitlich parallel ab und kreuzen sich von Zeit zu Zeit. Hier erhält das Gesamtwerk *Heimat* einen nicht-linearen Charakter. Außerdem wird ein und dasselbe Ereignis zweimal dargestellt: der Fortgang Hermanns - in der ersten *Heimat* aus der Perspektive der hunsrücker Dorfbevölkerung und in der *Zweiten Heimat* dann, wesentlich ausführlicher, aus der subjektiven Perspektive des Hermann. Demnach ist *Die Zweite Heimat* für die autobiographische Selbstfindung von herausragender Bedeutung, doch für die „Geschichts-Chronik“ ist sie nur ein Teilbereich des gesamten *Heimat*-Werkes.

Das zuvor beschriebene optische Konzept mit der besonderen Farbgestaltung findet sich auch im strukturellen Aufbau wieder. War es bis zur *Heimat* in der Filmgeschichte noch eine ungeschriebene Konvention, daß in Filmen mit Farb- und Schwarz-weiß-Sequenzen die Gegenwart farbig und nur die Vergangenheit Schwarz-weiß sein „konnte“, so löst sich Reitz von diesem Anspruch. In beiden *Heimat*-Reihen findet der Wechsel von Schwarz-weiß auf Farbe in ein und derselben Zeitebene statt. Die, auf der technischen Entwicklung des Filmmediums basierende, Konvention wird hier außer Kraft gesetzt und durch ein neues optisches Mittel ersetzt. Es entsteht eine neue Form der künstlerischen Gestaltung, in der Scharz-weiß und Farbe gleichberechtigt nebeneinander stehen und zur Emotionalisierung des Zuschauers eingesetzt werden (siehe Kapitel 9.2.5.1.).

9.2.6.3. Erzählperspektive

a) In *Heimat* übernimmt das Dorf-Original Glasisch-Karl die Rolle des „Dorf-Chronisten“, der sich anhand von Photographien die Ereignisse, die die Dorfbewohner in den vergangenen 64 Jahren bewegten, ins Gedächtnis zurückruft. Zu Beginn jeder Folge gibt Glasisch-Karl dem Zuschauer Einblick in seine umfangreiche Photosammlung aus der Dorfgeschichte Schabbachs. Er berichtet in schnodderiger Mundart, was zu jener Zeit im Dorf passierte. Die Photosammlung Glasischs weist eine Eigentümlichkeit im logischen Verständnis auf. Entweder zeigen die Bilder ein Ereignis einer vorangegangenen Folge, bei dem der Zuschauer beobachten konnte, wie photographiert wurde (z.B. Picknick in Burgruine), oder aber sie geben das Standbild einer vorangegangenen Filmszene wieder, bei der - in der Handlung des Films - gar kein Photograph zugegen war, sondern nur die Spielfilmkamera (Fortgang Pauls, den ja nie-

mand beobachtete). In dieser unlogischen Darstellung wird die filmische Konstruktion deutlich!
Dadurch, daß der „Chronist“ Glasisch nie wirklich in die Dorfgemeinschaft integriert war, sondern immer nur als „Außenseiter“ geduldet wurde, kann er nun die Dorf-Historie von einem außenstehenden, übergeordneten Standpunkt kommentieren. Reitz unternimmt hiermit den Versuch einer Objektivierung. Diese Objektivierung bleibt jedoch insofern nur ein Versuch, als auch Glasischs Erinnerungen, wie die eines jeden Menschen, subjektiv eingefärbt sind. Als alter Mann, aus der Perspektive von 1982, erinnert er sich an die „gute alte Zeit“ - jedoch nicht, ohne auch die dunklen Seiten in der Dorfhistorie nachzuerzählen. Die Verfehlungen einzelner, in der Nachkriegszeit noch hoch angesehener, Familien unter dem nationalsozialistischen Regime werden genauso offen gezeigt wie auch der zuvor schon existierende latente Faschismus der Bauern, mit dem jeder, der nicht der gesellschaftlichen Norm entsprach, ausgegrenzt wurde - auch Glasisch-Karl! Reitz selbst entscheidet sich nun ganz bewußt, diesen „Ausgegrenzten“ zum Erzähler seiner *Heimat*-Chronik zu erheben. Mit der Wahl dieser Erzählperspektive bezieht er eindeutig eine moralische Position, aus der heraus sich dem Zuschauer die Wirkmechanismen faschistoider Gesellschaftsmechanismen vorführen lassen.

b) Über den inneren Monolog Hermanns und den seiner Freunde in der *Zweiten Heimat* charakterisieren sich die Protagonisten selbst. Die Erinnerung an jene Zeit - an ihre Jugend - erfolgt aus einer abgeklärteren späteren Perspektive. Ihr, aus dem off gesprochener, Text leitet den Rückblick in die Vergangenheit der Jahre zwischen 1960 und 1970 ein. Mit Beginn der eigentlichen Filmhandlung wird dann in eine gegenwärtige Perspektive übergewechselt. Außerdem wird durch die off-Texte ein atmosphärisches Stimmungsbild erzeugt, das den inneren Zustand, die innersten Gedanken der gerade agierenden Protagonisten wiedergibt.
Als Clarissa Lichtblau sich auf dem Weg zu einer illegalen privaten Abtreibungspraxis in Rosenheim befindet, wird ihre innere Zerrissenheit ebenfalls in einem off-Text dargestellt. Während sie an einem nebeligen Tag durch die regennasse Straße eines noblen Wohngebietes geht, erklärt sie, sich über die Gerüche an jenen Tag zu erinnern. „Der Rosenheimer Arzt wohnte in der Nähe eines Fichtenwaldes. In der nebligen Luft roch es nach Benzin und Harz und faulendem Laub. Vier Jungen versuchten, ein Fahrzeug anzuschieben. Die Auspuffgase vermischten sich mit dem Geruch der klatschnassen Pflastersteine vor dem Haus des Arztes. Am Gartentor gab es eine Lampe, die nach verschmorten Elektroleitungen roch. - Und eine Mülltonne stand da, deren vergorener Inhalt säuerliche Luft ausströmte. Ich kam an der Autogarage des Arztes vorbei. Altölgeruch vermischte sich mit dem Efeu und den verwelkten Rosen neben der Haustür. Selbst das Eisengitter verströmte einen Geruch. Es roch nach Rost und Nässe.“ Bei Clarissas Annäherung an das Haus setzt Reitz auch optisch auf den Einsatz einer subjektiven Kamera, die sich lediglich mit frontalen Großaufnahmen ihres Gesichtes abwechselt - ein Stilelement, das Hitchcock in seinen Filmen zur subjektiven Emotionalisierung des Publikums

weiterentwickelt hatte! Im Haus setzt sich der off-Text fort: „Als ich das Haus betrat, empfing mich die stickige Luft eines Kellers. Es roch nach feuchtem Gips, nach Urin und Chloroform. Mein eigener Mantel begann modrig zu riechen. Alle meine Wahrnehmungen reduzierten sich auf das Einatmen von Gerüchen. - So deutlich und so scharf abgegrenzt riechen vielleicht die Hunde, wenn ihnen Gefahr droht.“ Mit dieser Darstellungsform hat Reitz das einzig adäquate filmische Mittel gefunden - das der größtmöglichen Subjektivierung - mit denen ein derart persönliches Geschehen überhaupt einem Zuschauer vermittelt werden kann. Über die Subjektivierung bezeugt er der schwierigen Entscheidung, den Selbstzweifeln Clarissas, den ihr gebührenden Respekt. Keine Anklage, kein Vorwurf aber auch keine Bestätigung kommentieren das Geschehen. Er setzt den Zuschauer lediglich in die subjektive Perspektive und erlaubt, sämtliche Empfindungen, Ängste und Befürchtungen der Protagonistin mitzuerleben. Dazu Edgar Reitz: *„Das mit den Erzählstimmen ist ein Trick, ja? Damit lenkt man die Perspektive des Zuschauers auf `ne bestimmte Weise auf die Dinge - objektiv oder subjektiv ist alles gleichzeitig - immer. Das hängt damit zusammen, daß die Bilder ja immer so tun, als wären sie objektiv, weil sie die Oberfläche betrachten und weil auf der Kamera vorne ein Objektiv ist. Also in Wirklichkeit macht man einen Film mit geschlossenen Augen. Wenn man nicht vorher die Bilder im Kopf hat und nicht vorher spürt und weiß, was man erzählen will, ist es sinnlos, die Kamera überhaupt einzuschalten - weil sie immer nur Banales abbildet, weil sie nie durch die Oberfläche hindurchdringen kann. Also das Wesentliche an einem Film ist nicht das, was man sieht, sondern das, was hinter den Bildern an Gedanken, Gefühlen und auch Zeitempfindung steckt. Also ich finde, wenn ich morgens zum Drehort gehe und ein Konzept für den Tag mache, dann muß ich die Augen zumachen, dann muß ich nach innen schauen - dann weiß ich, was ich will. Die Figuren - also die Aufbereitung des Materials hinterher - am Schneidetisch - und der Umgang mit solchen Kommentaren oder Erzählstimmen, das ist einfach nur ein Versuch, den Blick des Zuschauers auf die Bilder anders zu lenken. Das hätte man auch anders machen können, aber es wären die gleichen Bilder. Subjektiv und objektiv kann man beim Film meines Erachtens nicht sagen. Es ist nichts objektiv. Das sind einfach alles nur Formen, mit denen man die Erzählung in Gang setzt und eine Art Fluß hineinbringt.*[152]

Mit diesem „erzählerischen Trick“ gelingt es Reitz, den einzelnen Menschen als eigenständiges Individuum ins Zentrum zu rücken. Der Zuschauer hat Teil an den innersten Gedanken, die der jeweilige Protagonist möglicherweise nie offen äußern würde, jedoch über das Hilfsmittel des inneren Monologes dem Zuschauer kundtut.

Die dramaturgische Gestaltung beider *Heimat*-Reihen beruht auf dem Prinzip der Neugierde. Dem Zuschauer werden zu Beginn jeder Reihe einzelne Protagonisten oder Familien vorgestellt, deren Lebensweg und Veränderung er über den Lauf von Jahren oder gar Jahrzehnten verfolgen kann. Die filmischen Er-

[152] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

zählungen sind offen und nicht, wie aus der amerikanischen Spannungsdramaturgie bekannt, auf ein spezielles Ziel ausgerichtet. Nur ein einziges Mal tritt der Fall ein, daß der Zuschauer mehr weiß, als der Protagonist auf der Leinwand. Der jung verheiratete Paul, Vater zweier Kinder, ist eines Tages spurlos aus dem Dorf Schabbach verschwunden. Seine Frau Maria, die Familie Simon, das gesamte Dorf hat keine Ahnung, was aus ihm geworden ist - man weiß nicht, warum er verschwand und ob er überhaupt noch am Leben ist. In dieser Situation fügt Reitz nun eine Szene ein, in der der Zuschauer beobachten kann, wie Paul in einem Friseursalon zu Füßen der New Yorker Freiheitsstatue mit einem italienischen Auswanderer über sein Fortgehen aus der Heimat spricht. Der Fremde stellt die unbeantwortete Frage in den Raum, ob er aus „Egoismus“ fortgegangen sei. Fast zehn Jahre in der Filmhandlung, bis zum Eintreffen eines Briefes, befindet sich der Zuschauer nun in diesem Wissensvorsprung gegenüber den Filmprotagonisten. Da der Zuschauer nun aber weder Motiv noch Zielsetzung Pauls kennt, kann man auch nicht im Hitchcockschen Sinne von „Suspence“ sprechen. Reitz wendet den Wissensvorsprung des Zuschauers lediglich zur Steigerung der Neugierde an. Ein Spannungsaufbau, der damit gesteigert werden könnte, besteht nicht. Das strikte Ablehnen dieser klassischen Filmdramaturgie ist sicherlich in Reitzs Abneigung gegenüber den vollkommen überzeichneten Dramaturgiekonzepten amerikanischer Filmproduktionen zu finden, die dem Zuschauer immer nur *einen* möglichen Weg der Filmbetrachtung offen lassen. Reitz jedoch läßt dem Zuschauer in seinen Filmen Raum zu eigenen Interpretationen. Hierin liegt der Vorteil seiner „offenen Dramaturgie“.

9.2.6.4. Traum und Phantasiesequenzen

Die Ebene der filmischen Realität wird in *Heimat* lediglich in Traumsequenzen verlassen. Die Großmutter Katharina träumt beispielsweise eines Nachts, daß das Brandenburger Tor in Schabbach steht. In diesem Traum verarbeitet sie die aktuellen Ereignisse, die für Aufruhr im Ort sorgen und die bäuerliche Gemeinschaft aus ihrem traditionellen Gleichgewicht bringen. Eine französische Reiterin, die mit ihrem Pferd auf dem Weg von Paris nach Berlin ist, übernachtet im Dorfgasthof, während sich ihr eigener Sohn Eduard zur selben Zeit zu einem Kuraufenthalt in Berlin befindet. Beides sind einschneidende Erlebnisse im unspektakulären Leben der einfachen Bäuerin. Um den Kuraufenthalt des Sohnes in Berlin überhaupt bezahlen zu können, mußte die Familie Simon sogar eigens ein Stück Land verkaufen. Von diesem Erlebnissen beeindruckt, träumt Katharina des Nachts, daß das Brandenburger Tor in Schabbach stünde und ihr Sohn Eduard, als Bonvivant gekleidet, der wohlhabenden Dame vom Pferd hilft.

An anderer Stelle vermischen sich Traum und Realität. Als zwei Brüsseler Geschäftsmänner nach Schabbach reisen, um mit Anton Simon über den Verkauf seines optischen Betriebes zu verhandeln, verirren sie sich mit ihren Luxuska-

rossen im dunklen Wald und stehen plötzlich einem riesigen Hirschen gegenüber.
Die Traumbilder der *Heimat*-Reihen werden von Reitz nicht gedeutet oder interpretiert sondern dem Zuschauer einfach zur Ansicht geboten. Jeder kann seine eigenen Deutungen in diese Bilder legen.

Ähnlich verfährt er auch mit den Schlußfolgen beider Reihen, aus denen der Zuschauer, wie aus einem Epilog[153], seine eigenen Schlüsse ziehen kann:
In der letzten, epilogartigen Folge der *Heimat* mit dem Titel *Das Fest der Lebenden und der Toten* zieht Reitz Bilanz: Dazu verläßt er unmerklich die Ebene der Realität und begibt sich über Rückblicke und Erinnerungsfetzen in die „Welt der Toten". Beginnend mit der Beerdigung der Maria Simon, bei der alle noch lebenden Familienmitglieder zusammentreffen und die in symbolträchtiger Weise von einem heftigen Gewitterregen unterbrochen wird, schneidet er Rückblicke, Erlebnisse aus den letzten Jahren Maria Simons ein. Gleichzeitig wird bereits der Ausverkauf des, nun leerstehenden, Elternhauses betrieben. Amerikanische Düsenjäger donnern im Tiefflug über den Friedhof und stören die Beerdigungszeremonie. Der vergeßlich gewordene Glasisch fragt während des Leichenschmauses, wo denn Maria sei, ihr Mann Paul bricht nach einem Schwächeanfall zusammen und fällt vornüber auf die Tafel und die Söhne Ernst und Anton geraten in Streit über das Familienerbe. Glasisch erinnert sich voller Sentimentalität an die Zeit, in der Ernst zwei und Anton vier Jahre alt war. Und plötzlich fügt Reitz eine schwarz-weiße Filmszene aus jener Zeit ein, in der die beiden als Kinder vor dem Stall stehen und die Marderfalle betrachten, die der Vater Paul kurz vor seinem spurlosen Verschwinden noch aufgestellt hatte. Dies ist der erste filmische Rückblick in der Reihe. Im Anschluß gewährt der, schon stark hustende, Glasisch den Beerdigungsgästen Einblick in seine Photoalben, die die Dorfgeschichte seit dem Ersten Weltkrieg „dokumentieren". Voller Nostalgie berichtet er von verschiedenen Episoden, die der Zuschauer in den ersten Folgen der Reihe „selbst" miterlebt hatte. Nun sind diese Geschichten, die damals dem Zuschauer als „filmische Realität" vorgeführt wurden, selbst zu mündlich überlieferten Erinnerungen geworden. Plötzlich geht der alte, senil gewordene Glasisch auf Paul Simon zu, stößt ihn an und fragt ihn voller Ernsthaftigkeit, warum er damals weggegangen sei. Hierauf kann Paul nur schweigend mit dem Kopf schütteln.
Hermann sucht nochmals die Gräber all der Verstorbenen seiner Familie auf dem Dorffriedhof auf und steht schließlich vor dem schlichten Holzkreuz auf dem Grab seiner Mutter. Hier schneidet Reitz auch plötzlich wieder ein sub-

[153] Unter einem Epilog versteht man das Schlußwort oder die Nachrede eines Stückes. In der antiken Tragödie und im Barockdrama wurde im Epilog das Dargestellte mit den sittlichen Forderungen zusammengefaßt, im Theater des Mittelalters mahnte der Epilog die Zuschauer zur Frömmigkeit. Bei Shakespeare wurden auch Bitten um Nachsicht und Beifall im Epilog vorgetragen. In zahlreichen Stummfilmen schließlich fand dieses, dem Theater entlehnte, Element dann wieder Anwendung, verschwand aber mit Aufkommen des Tonfilms vollkommen von der Bildfläche. Erst in der „Langen Form" eines Rainer Werner Fassbinder, die er in Zusammenarbeit mit dem Fernsehen entwickeln konnte, hielt das Mittel des Epilogs wieder Einzug in den Spielfilm. In Reitzs *Heimat*-Reihen sind die letzten Folgen zwar nicht, wie in Fassbinders *Berlin Alexanderplatz*, mit einem Schrifttitel als Epilog gekennzeichnet; dennoch weisen sie in ihrer freien Form durchaus epilogartige Elemente auf.

jektives Erinnerungsbild Hermanns ein, der nochmals den verlassenen Sarg der Mutter im Regen auf der Dorfstraße stehen sieht. Nach diesem Erinnerungsfetzen schreitet Hermann durchs Dorf, wo ihn jeder kennt und so anspricht, als sei er nie fortgewesen. Im Ortszentrum bereitet man die alljährliche Kirmes vor. Die Kamera fährt in subjektiver Perspektive zwischen den Kirmeswagen hindurch, während unzählige Seifenblasen durchs Bild schweben, die von Kindern am Rand der Straße produziert werden. Zur gleichen Zeit verbarrikadiert der Bruder Anton mit versteinerter Mine die Eingangstür des Elternhauses. Er verkündet sein irriges Ziel, daß „hier niemand mehr rein und niemand mehr raus komme“. Paul Simon liegt nach seinem Schwächeanfall krank im Bett. Gemeinsam mit Hermann beginnt er zu weinen, da beide festgestellt haben, daß sie nun, nach dem Tod der Mutter, nirgends mehr daheim sind. Sie seien jahrelang durch die Welt gereist und hätten nicht gewußt, wie schön es war, als Maria noch da war. Hermann ist verzweifelt mit seinem Leben. Seine Freundin Katrin, mit der er seit 1968 zusammenlebte, hat sich von ihm getrennt. Am Ende gesteht der Vater ihm, daß er trotz seines Fortgehens nie eine andere Frau als Maria geliebt habe.
Ernst Simon dringt schließlich durchs Küchenfenster ins verbarrikadierte Elternhaus ein und streift, in Erinnerungen versunken, durch die Räume des verlassenen Gebäudes. Er spielt an seinem einstigen Kinderspielzeug herum und erinnert sich an die Liebe der Mutter zu Otto Wohlleben. Reitz fügt dazu nochmals einen Rückblick ein - den subjektiven Blick Ernsts durch die Tür in die Küche, in der sich Maria und Otto verliebt in die Augen blicken. Er sieht wieder seinen Segelflieger durch die Lüfte kreisen und wird erst durch das Motorengeräusch vom Wagen Antons aufgeschreckt. Nach dem Protest seiner Frau gegen die offen sichtbare Verbarrikadierung der Tür läßt Anton das Haus von einem seiner Firmenmitarbeiter wieder öffnen. Auch Anton stöbert nun, in Erinnerungen versunken, in der Scheune umher und entdeckt hier einen, noch original verpackten Farbfernseher, den er einst der Mutter schenkte. Auch diese Aktion wird in einem filmischen Rückblick gezeigt. Anton stellt der Mutter, die gerade Pilze auf dem Küchentisch reinigt, den Karton mitten in die Arbeit. Er erklärt, daß sie sich nun nicht mehr zu langweilen brauche, worauf die Mutter erklärt, daß ihr doch gar nicht langweilig sei. Stattdessen erklärt sie: „So e`was is` für Leut`, die wo sterwe wolle!“ Anton reagiert gar nicht und versucht, der Mutter das Gerät dennoch aufzuschwatzen. Diese weigert sich jedoch, es anzunehmen. Wenn sie ab und zu durchs Dorf gehe, sehe sie hinter den Fenstern der alten Leute die Fernseher flimmern. Dann denke sie sich immer, daß die alle einmal ganz allein hinter dem Kasten sterben werden. Sie bittet Anton, ihr das nicht anzutun. Anton wird auch wieder durch seine Frau Martha aus der Erinnerung gerissen. Er tritt in die Küche der Mutter und wird durch einen Wasserhahn erschreckt, aus dem plötzlich, ohne etwas dazu zu tun, Wasser zu plätschern beginnt. Anton stellt den Hahn ab und geht weiter durchs Haus. Beim Anblick eines Blumenkorbes erinnert er sich an eine andere Episode. Im Rückblick sieht man ihn eines Tages mit eben diesem Korb voller Blumen zum Haus der Mutter gehen. Er findet die Tür verschlossen, Maria reagiert auch nicht auf sein Rufen. Sorgenvoll dringt er durch das

Wohnzimmerfenster ins Haus ein und findet Wohnzimmer und Küche voller Blumen und Geschenke. Die Mutter ist nicht da, sondern feiert bereits im Dorfgasthof ihren siebzigsten Geburtstag, zu dem Anton viel zu spät kommt. Wieder in der Realzeit zurück, betritt nun auch Hermann, als Dritter der Brüder, das Haus und streicht sentimental durch die Räume. Die drei bemerken einander nicht, sondern stöbern, jeder für sich, in irgendwelchen Räumen herum. Anton findet seine erste eigene Photographie von den Bauarbeitern der Hunsrückhöhenstraße, Ernst hat seinen Modellbaukasten wiederentdeckt und Hermann findet eine, in einem Nachtschrank versteckte, Karte Klärchens wieder. Auch er sieht in der Erinnerung Bilder von seinem Zeltausflug mit Klärchen.

Im Hausflur jagen sich Hermann, Ernst und Anton schließlich gegenseitig einen Schrecken ein, indem sie unerwartet zusammentreffen. Alle drei werden von dem Lärm einer Bohrmaschine aufgeschreckt. Im Scheinwerferlicht seiner amerikanischen Limousine läßt Paul Simon eine Gedenktafel neben der Haustür anbringen. Die Aufschrift lautet „Original Hunsrücker Schieferfachwerkhaus mit Schmiede und Inventar - erbaut 1773 - gestiftet von der Paul Simon Stiftung - Detroit USA“. Paul lacht, da die Marmortafel bereits seine vierte Gedenktafel sei, und diese ihn nicht einmal eine Spende koste.

Gemeinsam besuchen die drei Brüder im Anschluß die Dorfkirmes. Zuerst ist die Szenerie nur optisch, mit viel Nebel, verfremdet. Vor dem Dorfgasthof sind Karussells und Ausschankstände aufgestellt, an denen die drei gemeinsam ein Bier trinken. Zwei ältere, aus dem Hunsrück stammende, Prostituierte treffen einander wieder und beklagen sich über den Verfall ihres „Gewerbes“. Eine Musikkapelle, die „Oh, du schöner Westerwald“ spielt, verläßt das Gasthaus. In ihrem Schlepptau zieht eine Menschengruppe heraus, die eine Polonaise über die Kirmes veranstaltet. Das Lied weckt beim Zuschauer die Erinnerung an den Bau der Hunsrückhöhenstraße, bei dem die Arbeitskolonnen der Organisation Todt dieses Lied sangen. Vor einer Scheune führt ein Bauer den Schaulustigen vor, wie er im Krieg verletzt worden war. Hier verarbeitet Reitz übrigens eine Szene aus seinem Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*, in dem ihm der Schreinermeister Rudi Bast auf der Dorfstraße eines Hunsrückortes vorgespielt hatte, wie er in den Wirren der letzten Kriegstage des Zweiten Weltkrieges desertiert, in sein Heimatdorf geflüchtet und dort bei einem Feuergefecht zwischen Wehrmacht und US-Army verletzt worden war.

Doch schon bald merkt der Zuschauer, daß er die Ebene der Realität verläßt und in eine andere Dimension eindringt. Die Polonaise zieht durch den Kuhstall eines Bauernhofes und immer wieder vernimmt der Zuschauer Anekdoten, die er in den vorausgegangenen Folgen der *Heimat* schon beobachten konnte. Die Beleuchtung der Szenen wird immer greller und gespenstischer. Die Polonaise ist von unten beleuchtet, so daß die Teilnehmer riesige Schatten an die Wände der Fachwerkhäuser werfen. In den Seitenstraßen sind grelle Gegenlichter gesetzt, die direkt in die Kamera strahlen. Die Prostituierten unterhalten sich plötzlich über das Fernsehen. Sie versuchen mit Anton Simon anzubandeln, der mit einer Glaslinse herumspielt. Der, in die Jahre gekom-

mene, Ernst macht einer Frau namens Irene einen ungeschickten Heiratsantrag, indem er äußert, seinem unsteten Leben endlich ein Ende zu setzen und sich im Hunsrück niederlassen zu wollen. Vor dem Dorfgasthof „zur Linde“ kommt es plötzlich zu einem Tumult, da ungewöhnlicherweise die Türen zugesperrt sind. Man blickt durch die Fenster in den leeren lichtdurchfluteten Festsaal des Gasthauses. Alle Fenster sind hell erleuchtet, doch niemand ist im Haus. Paul Simon wird mit seinem amerikanischen Straßenkreuzer auf dem Dorfplatz vorgefahren und Martha Simon entdeckt ihren vollkommen betrunkenen Mann in den Armen der beiden Prostituierten über den Platz torkeln. Paul Simon tritt, einem riesigen Schatten werfend, vor den Gasthof und spricht wie geistesabwesend seine verstorbene Frau Maria an. Er beklagt, daß er so friere. Die Musiker der Blaskapelle, die mittlerweile im Kettenkarussell Platz genommen haben, beginnen „Sentimental journey“ zu spielen, der Song zu dem Paul im Jahr 1946 mit Maria getanzt hatte. Er erleidet einen nochmaligen Schwächeanfall und glaubt, sterben zu müssen. Glasisch pöbelt die, vor dem Gasthof randalierenden, Jugendlichen an, daß sie gefälligst die Hintertür benutzen sollten. Allein geht er in eine Seitenstraße, in der er gegen eine Wand taumelt, zu Boden stürzt, sich nochmals erhebt und auf die hell erleuchtete Hintertür des Gasthauses zugeht. Diese erstrahlt, nachdem er ihre Schwelle überschritten hat, in strahlendem Licht und eine Stimme ruft ihm zu: „Aus dem Dunkel in die Klarheit!“. Plötzlich blickt man, in Großaufnahme in Glasischs Gesicht als junger Mann. Die treibende Titelmelodie von *Heimat* erklingt und die Kamera steht plötzlich im Gasthaus und er erkennt aus der Subjektiven die ganzen Verstorbenen Schabbachs im Saal. Jeder trägt seine historische Kostümierung und hat die Requisiten bei sich, die ihn im Film charakterisiert haben. Man sieht Katharina Simon kochend an ihrem Küchenofen, Luzie Simon sitzt auf einem roten Plüschsofa und manikürt sich die Füße, ihre Freundin Martina ißt mit zwei uniformierten Arbeitern der Organisation Todt „ihre“ sächsischen Quarkkeulchen, Alois Wiegand telephoniert an seinem Wandtelefon, Paul Simon zieht eine Radioantenne durch den Raum, ein Telegraphenarbeiter ist an einer Säule des Saales emporgeklettert, die französische Reiterin steigt in einem weißen Nachthemd in einen Badebottich, Apollonia schiebt ihren Kinderwagen, Eduard Simon läuft in seiner Goldgräbertracht umher und erzählt jedem, daß es im Hunsrück Gold gebe, Korbmachers Hänschen wird von dem SS-Wachmann in die Handhabung des Karabiners eingewiesen, der Streckengeher geht in gebückter Arbeitshaltung umher, Herr Pieritz preist die Artikel der Firma Simon an, Wilfried Wiegand hält den „Berliner“ Weihnachtsbaum im Händen, Otto Wohlleben weist, mit dem Modellflugzeug in der Hand, seine Arbeiter an, Pauline und Robert sortieren ihre Juwelen und Totenkopfringe und die junge Maria Simon steht mit einer Bettdecke auf der Bühne des Saales und tritt langsam, mit einfühlsamem Gesicht, in die Mitte der Verstorbenen. All dieses wird von Glasisch erstaunt wahrgenommen. Die, in gleißendes Licht gehüllte, Maria wird gefragt, wo sie denn so lange gewesen sei. Sie blickt in die Runde und begrüßt jeden der Anwesenden beim Namen. Erstaunt fragt sie nach, wo denn der Opa sei und wird von Katharina aufgeklärt, daß er doch blind sei und man ihn deshalb nicht sehen

könne. Schließlich blickt sie, an einen Pfeiler gelehnt, Otto Wohlleben liebevoll in die Augen. Durch die Fenster des Saales beobachten sie die Kirmes der lebenden Schabbacher. Glasisch stellt erstaunt fest, daß man „von hier aus alles sehe“. Maria beobachtet, wie sich ihre Kinder auf der Kirmes vergnügen.
Währenddessen plant Hermann sein Konzert in dem Schieferstollen, der sich direkt unter dem Dorf befindet. Im Schein einer Fackel testet er hier unten die Akustik, indem er erste Verse seiner „Geheischnis“-Komposition aufsagt.
Zwei Jugendliche finden den toten Glasisch in der Seitenstraße, die zum Hintereingang des Gasthauses führt. Um die fröhliche Stimmung der Kirmes nicht zu gefährden, schaffen einige Dorfbewohner die Leiche Glasischs in seine Wohnung und bahren ihn bis zum nächsten Tag auf seiner Couch auf.
Anton Simon taumelt benommen zwischen den feiernden Kirmesbesuchern umher. Die Kamera wechselt in seine subjektive Perspektive und der Ton der Kirmesmusik wird dumpfer und dumpfer und bricht schließlich ganz zusammen. Mit Schweißperlen auf der Stirn greift er sich an den Kopf und bricht, laut rufend, zusammen. Wieder subjektiv, sieht er seine Frau und Tochter auf sich zukommen, die ihm, nach den Mundbewegungen zu urteilen, ängstlich etwas fragen. Doch der Ton bleibt stumm. Schließlich hält ihm seine Frau Martha einen Zettel hin, auf dem sie ihm schriftlich mitteilt, daß er einen Hörsturz erlitten habe. Danach wird das Bild auf Schwarz abgeblendet.
Mit der Aufblende in die nächste Szene kehrt der Zuschauer wieder in eine „reale“ Sphäre zurück. Die Kamera schwenkt vom Dorf Schabbach über die weite Hunsrücker Landschaft auf eine Landstraße über die noch, als ein letzter Verweis auf das *Fest der Lebenden und der Toten*, einige Seifenblasen geweht werden. Danach erfolgt ein Umschnitt in den Schieferstollen tief unter dem Dorf. Hier führt Hermann Simon seine neueste Komposition auf. Der Zuschauer kann an der künstlerischen Interpretation der zuvor gesehenen Vision vom „Hunsrücker Himmel“ teilhaben: Ein gemischter Chor singt die Verse im Hunsrücker Platt, in denen die Bauern der Region seit je her ihre Vorstellung des Himmels festgemacht haben. Es ist derselbe Vers, den der im Ersten Weltkrieg gefallene Helmut in einer Vision Pauls in der Simonschen Küche im Jahr 1919 aufgesagt hatte. In dieser Form hat Hermann Simon sein gespaltenes Verhältnis zur Heimat und den Traditionen des Bauernlebens verarbeitet. Über lange Kabelstränge werden die Tonsignale der Mikrophone im Schieferstollen zu einem Übertragungswagen geleitet, der über der Erde vor dem Ortseingang Schabbachs geparkt ist. Von hier aus kann Hermann Simon aus der sicheren Distanz heraus sein Werk mit kritischen Blick begutachtet. Danach bewegt sich die Kamera über die Straße vom Ort weg während ein Leichenwagen nach Schabbach hineinfährt.

Die letzte epilogähnliche Folge läßt sich nur Szene für Szene beschreiben. Es tauchen Bilder, Begebenheiten, Texte oder auch die Hauptpersonen der vergangenen Reihe nochmals auf, ohne für den Zuschauer einen logischen Zusammenhang zu haben. Man sieht zu Beginn zwar noch, wie die Schabbacher Maria Simon zu Grabe tragen und mit der Auflösung ihres einstigen Lebens beschäftigt sind. Auch beobachtet man noch Impressionen der weiteren Le-

benswege ihrer Söhne, anhand derer man Schlüsse über ihre Persönlichkeitsentwicklung und ihre Zukunft ziehen kann. Alles dargestellte bleibt jedoch vage und ohne logischen Zusammenhang. Reitz hat sich im Epilog der *Heimat* komplett von jeglicher Erzähltradition gelöst und überläßt dem Zuschauer in völliger Freiheit die Interpretation der, von ihm angebotenen, Bilder. Der Zuschauer wird aus der Realität entrückt und ihm wird die Möglichkeit gegeben, aus der Perspektive der Verstorbenen das Gesehene der letzten 63 Jahre beurteilen zu können. Er hat die Freiheit, sich seine eigenen Gedanken über Sinn und Zweck des Lebens der Verstorbenen zu machen. Der Charakter der Verstorbenen wird nur noch auf einige Kleidungsstücke und Requisiten reduziert, die ihr Leben ausgezeichnet hatten. Das, was sie in ihrem Leben geleistet hatten, tragen sie sinnbildlich auch noch nach ihrem Tod mit sich: Maria Simon als die fürsorgliche liebende Mutter mit einer Bettdecke; Otto Wohlleben mit dem Modellflugzeug, das er für den vaterlosen Ernst baute; Paul mit seiner Idee vom Radio; Alois Wiegand mit seinem Statussymbol, dem ersten Telefon im Ort; sein Sohn Wilfried in der SS-Uniform und mit dem „Weihnachtsbaum des Reichsministers"; Apollonia mit dem Kinderwagen ihres unehelichen Kindes, dessendwegen sie aus dem Ort verstoßen wurde; die Bordell-Chefin Luzie auf ihrem roten Plüschsofa; ihr Mann Eduard in seiner Goldgräbertracht oder der Fernmeldetechniker, der mit der, von ihm verlegten Leitung die Nachricht von einer Diphtherie-Epidemie übermittelte und dadurch möglicherweise zahlreiche Kinderleben rettete. Jeder der Verstorbenen ist auf die eine charakteristische Tätigkeit reduziert, die letztlich sein Leben auszeichnete und so in der Erinnerung der Nachwelt erhalten bleibt.

Wie auch schon die letzte Folge der ersten *Heimat* mit dem *Fest der Lebenden und der Toten*, weist auch der letzte Teil der *Zweiten Heimat* epilogähnliche Sequenzen auf. Im Festzelt auf dem Münchener Oktoberfest zieht Hermann Simon aus dem off eine Bilanz seines zehnjährigen München-Aufenthaltes. Er kommt zu dem Schluß, daß er sich von seinen vermeintlichen Freunden immer weiter entfernt habe und ein einsamer Mensch geworden sei. In dieser Situation driftet auch die Szene ab ins Irreale. Wie schon bei dem Hörsturz von Anton Simon auf der Schabbacher Dorfkirmes, setzt Reitz die Verfremdung der Tonwiedergabe ein, um dem Zuschauer den Bruch mit der Realität zu verdeutlichen. Als die Kamera Hermann in Großaufnahme zeigt, verwandelt sich der Qualm in Festzelt in dichten undurchdringlichen Nebel. Während seine subjektive Erläuterung aus dem off andauert, treten die Festzeltgeräusche mehr und mehr in den Hintergrund. Der Konsul Handschuh tritt mit einem Auftraggeber, dem Bundesbahnpräsidenten, durch den Nebel an ihn heran. Mit verhallter Stimme fragt er ihn wie ein Kind, ob er sich bei dem Herrn Bundesbahnpräsidenten für die Netzfahrkarte bedanken wolle. Eine Nebensächlichkeit wird, wie in einem tatsächlichen Traum, in den Mittelpunkt gerückt. Tiefenpsychologisch gedeutet ist dieses ein unverarbeitetes Erlebnis Hermanns - die Abhängigkeit seiner Kunst von kommerziellen Auftraggebern - die sich in dem Lohn für seine Arbeit, einer einfachen Netzfahrkarte manifestiert. Der Konsul zwingt ihn, sich für dieses lächerliche Geschenk zu bedanken. Wäh-

rend Handschuh seinen Auftraggeber fragt, ob sie nicht alle einmal Träumer gewesen seien, entfernen sie sich wieder. Der Nebel verzieht sich, die Stimmungsmusik wird wieder lauter und Hermann „erwacht“ aus seiner traumähnlichen Vision.
Als schließlich ein Bayer mit einem kleinen Hakenkreuzfähnchen durchs Zelt marschiert kommt, eskaliert die Situation. Eine Massenschlägerei beginnt, der einstige Hauptmann Zielke schüttet den Kämpfenden einen vollen Maßkrug über den Kopf und wird in den Kampf hineingezogen. Die Bänke und Tische im Zelt werden umgestürzt, während Hermann und die Sekretärin Erika, auf den Knien kriechend, versuchen, sich in Sicherheit zu bringen. Hermann empfindet nach diesem Erlebnis sein Hirn als einen „Trümmerhaufen von unnötigen, unnützen Worten“.
Etwas später, bei einem nächtlichen Besuch in der Eingangshalle der Musikhochschule, meint Hermann „verrückt geworden zu sein“. Eine junge französische Tänzerin tanzt in der blau-gelb ausgeleuchteten Eingangshalle einen stummen Ballettanz nach einer Komposition Volkers. Jean-Marie und Volker diskutieren über den Inhalt des Stückes, Volker erklärt, daß er langsam beginne, das Stück zu hassen und brüllt mit verhallter Stimme: „Wir Musiker sind doch alle Huren“. Hermann steht fast teilnahmslos daneben und staunt über den Tanz, der vollkommen ohne Musik auskommt. Nur die Schrittgeräusche der Tänzerin hallen durch das verlassenen Gebäude. Der Widerspruch, daß sich Volker und Jean-Marie über den Inhalt eines Stückes auseinandersetzen, das man gar nicht hört, verwirrt Hermann dermaßen, daß er an seinem Verstand zu zweifeln beginnt. Er überlegt, ob seine Freunde tatsächlich Menschen aus Fleisch und Blut oder verblendete Theaterfiguren seien. Und so beginnt in dieser Nacht denn auch - in seinem Innern - seine letzte Flucht aus München. Er empfindet Heimweh nach der Mutter im Hunsrück und versucht, ihr einen Brief zu schreiben. Vor seinem inneren Auge erscheinen Bilder der Hunsrücker Heimat. Doch der Versuch, seiner Mutter nach zehn Jahren sein Fortgehen zu beschreiben, scheitert. Plötzlich klingelt es an der Tür. Als Hermann öffnet, steht der vereinsamte Freund Alex draußen und fragt ihn nach Alkohol. Alex prophezeit ihm, daß er noch sieben Bücher über Deutschland schreiben werde. Man lebe im „Jahrhundert der Frau“. Alle großen Dinge der Zukunft würden leise und hexenhaft die Frauen vollbringen. Die Männer hätten ausgedient und seien Fossilien einer vorangegangenen Entwicklungsstufe.
Nach einem Erbschaftsangebot des Konsuls Handschuh versucht Hermann, Rat bei seiner einstigen Liebe Clarissa zu finden. Doch diese befindet sich auf einer Tournee mit ihrer „Hexenpassion“ und hält sich momentan in Heidelberg auf.
Und so startet Hermann am kommenden Morgen vom Münchener Hauptbahnhof aus eine Bahnreise durch Deutschland. Diese Reise ins Ungewisse wird zu einer „Odyssee“ - einer ziellosen Suche nach Clarissa. Hermann äußert, daß er endlich lernen wolle zu schweigen. Über Augsburg und Ulm fährt Hermann durch Süddeutschland. Plötzlich taucht Renate in seinem Abteil auf. Sie erzählt, nach Basel zu einen Gynäkologenkongreß zu fahren, wo sie auftreten werde. Renate öffnet ihr Oberteil und sucht ihre Kostüme aus ihrem Koffer.

Sie beginnt nach und nach, sich zu entkleiden, da sie Hermann ihr Kostüm einer „Unterwasserhure“ vorführen möchte. Sie setzt sich eine blonde Perücke auf, befestigt Schwimmflossen an ihren Füßen und zieht einen durchsichtigen Mantel an. Nach einem Zwischenschnitt auf den staunenden Hermann steht sie plötzlich in ganz anderer Kostümierung da und balanciert mehrere Teller auf ihren Armen. Nach einem weiteren Zwischenschnitt sitzt sie plötzlich mit einer riesigen Schwimmflosse an Stelle ihres Unterleibes im Gepäcknetz des Bahnabteils und versucht Hermann gestenreich zu sich zu locken. Plötzlich bemerkt Hermann, daß der Zug in den Heidelberger Hauptbahnhof einfährt und verläßt überstürzt das irreale Szenario. In Heidelberg erfährt Hermann, daß Clarissa ihr Hotel bereits wieder verlassen hat und zum nächsten Auftritt nach Köln weitergereist sei. Kurzerhand übernachtet Hermann in demselben Zimmer, in dem Clarissa noch die Nacht zuvor verbrachte. Seine Odyssee wird immer wieder von irrealen Elementen unterbrochen. Ein Mann führt ein Pferd über den Platz vor dem Hotel, so daß dem Zuschauer andauernd Zweifel kommen, ob er dem Geschehen auf der Leinwand auch tatsächlich noch Glauben schenken kann.

Als Hermanns Zug am kommenden Tag durch das Rheintal fährt, sieht er plötzlich seine Frau Waltraud, in seinem Wagen, einem Citroen DS, auf der Bundesstraße neben der Bahn herfahren. Bei der nächstmöglichen Gelegenheit, in Bacharach, verläßt er den Zug, wandert durch das malerische Städtchen und entdeckt tatsächlich gleich seinen Wagen auf einer Wiese neben einem Zirkus. Er betritt den Zirkus „Antoni“ und trifft hier nicht nur auf Ehefrau und Tochter, von denen er getrennt lebt, sondern auch den, eines Tages spurlos verschwundenen Freund Huan, der sich dem fahrenden Volk angeschlossen hat und heimatlos durch die Lande zieht. Als Hermann die Tochter Lulu begrüßen will, erkennt diese ihn nicht einmal mehr als ihren Vater und geht teilnahmslos fort. Nach einem nur kurzen Gespräch setzt Hermann seine Bahnfahrt fort.

Doch der Zug wird alsbald von einem schwerbewaffneten Einsatzkommando der Polizei mit Hubschraubern gestoppt. Die mit Stahlhelmen geschützten Polizisten suchen nach flüchtigen Terroristen.

Als Hermann schließlich Köln erreicht, künden nur noch zahllose Plakate in der Stadt von Clarissas Hexenpassion. Die Aufführung ist auch schon wieder vorüber. Als Hermann zu Füßen des Kölner Doms steht, beginnt sich dieser plötzlich, aus seinem subjektiven Blick, zu drehen. Wie in einem irrealen Rausch taumelt er zu den unwirklichen Klängen der Hexenpassion über den Domplatz.

Per Telefon musiziert er des Abends mit der Berliner Freundin Katrin und am nächsten Morgen erfährt er von der lebensgefährlichen Verletzung des befreundeten Filmemachers Stefan Aufhäuser nach der Erstürmung seiner Wohnung durch die Münchener Bereitschaftspolizei. Wieder in der Bahn trifft er Marianne, Helgas einstige Freundin aus Dülmen, die ihm ihre Emanzipation mit den unmißverständlichen Worten „...na ja, uns moderne Frauen kann man nicht mehr so ohne weiteres binden“ klarmacht. Plötzlich verdunkelt es sich, Marianne spricht ein „Hexeneinmaleins“ und „zaubert“ ihm Photos seiner

Hochzeit im Jahr 1964 auf den Tisch des Speisewagens. Beim Anblick der einstigen Freunde - Huan, Rainer, Stefan, Alex und Helga - wird Hermann schlecht und er stürmt zur Zugtoilette, die jedoch verschlossen ist. Plötzlich öffnet sich das Türschloß, doch niemand kommt heraus. Erst als Hermann selbst die Tür öffnet, sitzt, zu seiner Überraschung, Oma Aufschrey mit einer Steinhägerflasche in der Toilette und brüllt ihn an. Darauf versucht Hermann apathisch, die Zugtür zu öffnen, was ihm jedoch nicht gelingt. Schließlich steht er wieder auf dem Dülmener Bahnhof, auf dem Marianne von ihren beiden Kindern abgeholt wird.
Nach einem Anruf bei Clarissas Mutter erfährt Hermann dann endlich, daß ihre Tochter zwei Tage in Amsterdam auftritt und setzt seine Reise dorthin fort. Nach fünf Tagen der Ungewißheit schließlich findet er Clarissa wieder. In einem Theater besucht er ihre avantgardistisch geprägte „Hexenpassion“, in der Clarissa mit ihren Musikerinnen die psychischen Zwänge der Abhängigkeit der Frauen von der patriarchalen Gesellschaft reflektiert. Während der Vorstellung nickt Hermann erschöpft ein und träumt, wie er allein im Zuschauerraum des Theaters sitzt, die spärlich bekleideten Hexendarstellerinnen von der Bühne kommen und in bedrohlicher Gestik auf ihn zustürzen. Nach der Vorstellung gehen die acht Musikerinnen durch die nächtlichen Straßen Amsterdams zurück zu ihrem Hotel.
Die Kamera fährt in einer ungeschnittenen Fahrt an der Hausfassade hoch und durch das Fenster in ein Hotelzimmer, in dem Hermann und Clarissa nackt auf dem Boden liegen. Hermann erwacht und blickt sich selbst zweifelnd im Spiegel an. Genauso irreal wie die vorausgegangenen fünf Tage ist für ihn die Tatsache, daß er nun, nach mehr als zehn Jahren, zum ersten Mal mit Clarissa eine Nacht verbrachte. Er wendet sich Clarissa zu, die ihm zuflüstern: „Lieber, ich bin bei dir!“. Nun gesteht sie ihm ihre lang zurückgehaltene Liebe. Erst auf ihrer Tournee habe sie ihn zum ersten Mal vergessen. Hermann erinnert sich an seinen Schwur, nie mehr zu lieben. Damit habe er sein Herz in Schach gehalten. Die Grundlage seiner Liebe sei immer die Sehnsucht gewesen nach dem Augenblick in dem die Seele „Ja“ sagt. Sie erkennen, daß sie nun beide frei sind.
Als Hermann dann am folgenden Morgen erwacht, ist er allein. Clarissa ist wieder ihrer Wege gegangen und fordert ihn in einem Schreiben auf, auf sie zu warten.
Aus dem off kommentiert Hermann schließlich, daß nur die Mütter es seien, die warteten. In früheren Zeiten hätten die Menschen viel besser warten können. Wenn jemand weggegangen sei, habe er viel länger gebraucht, um anzukommen. Obwohl er selbst nur schwer warten kann, fragt er sich, wie oft er die Frauen, insbesondere seine Mutter, habe warten lassen. Und so kehrt Hermann nach dieser Erkenntnis am Ende seiner „Deutschland-Odyssee“ zu seiner Mutter in den Hunsrück zurück. Der alte Glasisch erklärt ihm sogleich offen heraus, daß er sich überhaupt nicht verändert habe.

Die epilogähnliche Struktur der Schlußfolgen beider Reihen arbeitet die abgehandelte Zeit nochmals auf.

Hermann begegnet, wie vom Zufall geleitet, in teils irrealen Szenen all den Personen nochmals, die in den vorausgegangenen zehn Jahren der *Zweiten Heimat* sein Leben entscheidend mitbestimmten. Einige seiner ehemaligen Freunde tauchen in Parallelsequenzen zu Hermanns Reise auf. Man beobachtet wie Stefan Aufhäuser von der Polizei niedergeschossen wird oder wie der vereinsamte Alex nach übermäßigem Alkoholkonsum in seiner Wohnung tot zusammenbricht. Nach zehn Jahren zieht Reitz ein Resümee über die Protagonisten - und über seine eigene Entwicklung in der dargestellten Zeitepoche. Mit dem kritischen Blick aus der Distanz öffnet er den Zuschauern - und sich selbst die Augen für die Ereignisse und Begebenheiten, die den Menschen im Lauf der Jahre unmerklich veränderten. Im „Epilog“ seiner *Zweiten Heimat* hält er in Ruhe und Gelassenheit Rückschau auf einen Lebensabschnitt des Protagonisten, der bedeutsame Spuren hinterließ: Erfolge und Rückschläge, enttäuschte und zerbrochene Freundschaften, Begegnungen mit Menschen, die sich in gegenläufige Richtungen entwickelten, der Extremismus, die Emanzipation der Frau oder der frühe Tod nahestehender Personen. Nicht zuletzt gibt er auch einen offene Blick auf die „wirkliche Liebe“: Nicht die Frau, die Hermann heiratete, war seine große Liebe! Die Beziehung zu ihr löste sich schon bald auf und verblaßte im Alltäglichen. Vielmehr findet Hermann nach langer Suche die tatsächliche Liebe bei der Frau, der er seine Zuneigung nie eingestehen konnte, die ihr eigenes Leben in Freiheit leben wollte und ihm selbst aus genau diesem Grund so sehr ähnelte. Am Ende der zehn Jahre steht Hermann nicht am Ende einer Entwicklung, sondern wieder ganz am Anfang: Er kehrt in die Heimat zurück, wo er das Warten wieder lernen möchte. Hermann kehrt zurück zu seinen Ursprüngen.

9.3. Mundart und Dialekt

In Anlehnung an den ursprünglichen Heimatfilm sprechen in Reitzs *Heimat* die Menschen wieder Dialekt.

„Gehörte zum Heimatfilm, als Ausdruck der Verbundenheit der Menschen mit der sie umgebenden Landschaft, ursprünglich untrennbar auch die Mundart hinzu, der an die Schauplätze gebundene Dialekt, so ging dieses Merkmal spätestens in den Fünfziger Jahren verloren, wurde ersetzt durch eine synthetische, allerorts mühelos verständliche lokale Klangfarbe. Die Arbeiten von Hauff, Herzog und Schlöndorff [gemeint sind *Mathias Kneissl* (1971), *Herz aus Glas* (1976) und *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971)] *zeigten zumindest in Ansätzen die Absicht, ihre Figuren wieder einen glaubwürdig klingenden Dialekt reden zu lassen und zudem der Hochsprache einer Oberschicht andere Töne entgegenzusetzen. Denn auch darum ging es in den neuen Heimatfilmen: Szenen zu entwerfen und Geschichten zu erzählen, die von der offiziellen Geschichtsschreibung – die nie eine des ärmeren Volkes war – übergangen wurden. Insofern war die Bemühung um eine Erneuerung des Genres auch ein Versuch, Historie aus einem veränderten Blickwinkel*

darzustellen. Und in diesem Blickwinkel spiegeln sich durchaus auch die Erfahrungen des Jahres 1968.“[154]
Dieser Ansatz des Neuen Deutschen Films, zu dem bereits zuvor andere, oben genannte Filmemacher ihren Beitrag geleistet hatten, wendet Reitz auch in seiner *Heimat* an. Die Geschichtsdarstellung aus einem anderen Blickwinkel manifestiert sich in *Heimat* in der Tatsache, daß wieder Dialekt gesprochen wird. Damit wendet Reitz sich auch in der Sprache gegen die Intellektualisierung in der Aufarbeitung von Historie. Reitz zeigt die deutsche Geschichte aus dem Blickwinkel der gewöhnlichen, Dialekt sprechenden, Bevölkerung und gibt der Historie damit wieder ihr „menschliches Antlitz“ zurück. In der Sprache des Dialektes wird die Vergangenheit ungekünstelt beschrieben, ohne diese Beschreibung jedoch gleich mit einer intellektuellen Wertung zu verbinden. Dies ist die zentrale Erzählperspektive von *Heimat*.

Ein Hauptmotiv der *Heimat* besteht in dem Reim vom „Hunsrücker Himmel“, den der, im ersten Weltkrieg gefallene, Helmut Legand in einer imaginären Erinnerung oder Vision Pauls in der Simonschen Küche aufsagt:
Paul sitzt mit geschlossenen Augen vor dem Pfeiler in der Simonschen Küche und muß innerlich seine Kriegserlebnisse des Ersten Weltkrieges verarbeiten. Dieses tut er für sich allein - ohne sich den anderen Familienmitgliedern anzuvertrauen. Wie beiläufig vernimmt er - in einer Art Halbschlaf - die, in der Küche gesprochenen, Dialoge. Ausgelöst durch einen Zeitungsartikel über die Ermordung eines Hunsrücker Apothekers, den der Bruder Eduard laut vorliest, wird Paul mit dem Wort „Tod“ konfrontiert. Daraufhin öffnet er die Augen und sieht, wie in einer Vision, seinen, im Krieg gefallenen, Freund Helmut, der in seiner schlichtgrauen Soldatenmontur vor dem Küchenherd steht. Nur Paul kann den engelsgleichen Toten sehen und hört, was er im Hunsrücker Dialekt spricht: „Tach, Paul. Siehst` mei` weiß` Gewand? - Ich han` a weiß` Gewand, wie an Engelche`. Alle Soldate komm` in de` Himmel und krieg`n a weiß` Gewand. - - Ich kann de` Schnee liege` seh`n in Rußland. So viel Schnee hat`s uff`m Hunsrück a` Lebtach noch net gegebe`.“ Im Anschluß an diesen Bericht nimmt Paul wieder das übrige Gespräch in der Küche wahr, wo man sich gerade darüber streitet, ob Helmut nun Apollonia heiraten wollte oder nicht. Währenddessen sieht Paul den Freund noch immer, von den übrigen unbemerkt, am Herd stehen und mit einem großen Schöpflöffel aus einem Topf kosten. Ruhig und unbeeindruckt setzt er seinen Bericht fort: „Ich seh` die Schlachtfelder unne` liege. Ganz ruhig liege se` da, als wollte se` sich ausruhe.“ Als weitere Besucher, in einer Totalen sichtbar, die Küche betreten, kann man Helmut nicht sehen. Aber, nachdem die Kamera in die subjektive Perspektive Pauls zurückgewechselt ist, steht er wieder vor dem Küchenherd und beginnt im Hunsrücker Platt einen Reim zu sprechen:

---

[154] Pflaum, Hans Günther: Deutschland im Film - Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland. (in d. Reihe „Materialien zur Landeskunde“). Hrsg. v. Robert Picht. 1. Aufl. München: Max Hueber Verlag 1985. S.39.

„Ube, unne, vore, hinne
druwe, drunne, drauße, drinne
noh, do, hi
mer, der, dat, wat
aich, deich, meich
de Goot un de Pat
im Himmel schwätze` se Hunsrücker Platt.“

Nach diesem Vortrag löst sich Helmut „in Luft auf“, was Reitz filmisch mit einem einfachen Stopptrick und einer Überblendung in dieselbe Einstellung ohne Helmut bewerkstelligt. Dann sieht man nur noch, wie Paul schlafend vornüber auf die Tischplatte sinkt.

Für die praktische Umsetzung der Dialektsprache von Bedeutung war sicherlich auch die Tatsache, daß viele Laien, einfache Hunsrückbewohner, in zahlreichen Nebenrollen mitwirken. Für sie war es wesentlich einfacher, sich im heimischen Dialekt selbst spielen zu können. Für die Schauspieler auf der anderen Seite bestand die Herausforderung darin, daß sie ihre Rollen der regionalen Sprache des Hunsrück anpassen und eine ungewöhnliche, relativ seltene Mundart, das Hunsrücker Platt, einstudieren mußten. Die professionellen Schauspieler mußten sich also den einfachen Laien in ihrer Sprache anpassen, die größtenteils zum ersten Mal vor einer Filmkamera standen und denen es durch den Dialekt wesentlich vereinfacht wurde „sich selbst“ zu „spielen“.

Eine Eigenart der Hunsrücker Bevölkerung, die sich in ihrer Mundart manifestiert, ist, ihre Gedanken nicht im Zaume halten zu können, sondern das Gedachte gleich unreflektiert auszusprechen. Als Korbmachers Hänschen beim Spielen ein Hunsrücker Arbeitslager entdeckt, tritt ein Wachmann in SS-Uniform, erstaunt ob Hänschens Sehbehinderung, auf ihn zu und fragt in fast kindlicher Manier: „Ei, wie kuckst dann Du?“. Erst nach dieser Frage macht der Wachmann sich wirklich Gedanken über Hänschens Sehbehinderung und stellt schließlich sogar fest, daß er „ja der geborene Scharfschütze sei“. Seine anfängliche Frage ist keineswegs böse gemeint, sondern bloß naiv. Das, was er spontan denkt, spricht er frei heraus aus - ohne sich darüber Gedanken zu machen, daß er mit seiner Äußerung den anderen verletzen könne. In dem Dialekt drückt sich der ungekünstelte Charakter der Personen aus. Dazu Edgar Reitz: *„Gestus und Tonfall vermitteln im Landleben viel mehr als die Inhalte, über die man spricht. Man beobachtet bei Gesprächen der Bauern viele Wiederholungen, Bestätigungsrituale, Stimmengewirre, Sprache als körperliche Äußerung, als Möglichkeit, sich mit den anderen zu vermischen oder sich ohne Gewinnstreben aufzuplustern. [...] Die Sprache, die ich meine, ist nicht nur durch den Hunsrücker Dialekt gekennzeichnet, sondern durch das innere Dialektverhalten, nämlich durch die Art und Weise, in der der Gestus ein Sprachtheater erzeugt, das etwas anderes vermittelt als den Inhalt.“*[155]

[155] Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.41f.

Interessant sind auch die Passagen der *Heimat*, in denen der Dialekt mit Einflüssen der Moderne konfrontiert wird. In der neunten Folge von *Heimat* bringt die Sekretärin Lotti Hermann einen, zu jener Zeit modernen, Tanz bei: den Mambo. Während sie ihm erklärt, wie er mit den Hüften wackeln und seinen Po herausstrecken muß, werden sie von der kauzigen Marie-Goot mißtrauisch beäugt. „Kuck e`mol wie se` tanze“ ist ihr Kommentar. Außerdem warnt sie Hermann: „Pass uff, daß de dem Lotti net` uff de Fees tretst - das ham`die Mädchen net so gern.“ Erst durch den Kontrast zwischen der urtümlichen Sprache und dem moderne Tanz erhält die Szene eine eigentümliche Komik.

Das Aufeinanderprallen der unterschiedlichen kulturellen Welten im sprachlichen Ausdruck findet sich auch in einer Szene der *Zweiten Heimat*, in der Hermann bei einer Fahrt mit der Münchener Straßenbahn plötzlich die ihm so vertrauten, an diesem Ort aber so unbegreiflich fremden Klänge des Hunsrücker Platt wahrnimmt. Er trifft Clemens aus Mengerscheid, der als Schlagzeuger einer Jazzband nach München kam. Ihre ablehnende Haltung gegenüber der Hunsrücker Provinz vollkommen vergessend, verfallen beide unwillkürlich sogleich ins Hunsrücker Platt und erzählen sich ihre Lebenswege. Hermann fragt in demselben Tonfall seiner eigentlich verhaßten Mutter: „Nee Clemens, isch han` gar nicht gewußt, daß dau aach in Münche` bist!“ Diese Szene zeigt deutlich, wie wenig der Mensch, trotz prägendster Lebensveränderungen, seine familiäre Herkunft verleugnen kann. Sobald bei Hermann Emotionen auftauchen, verfällt er wieder in den heimischen Dialekt - auch in seiner zweiten, so weit vom Hunsrück entfernten, Heimat München.

München selbst als „Zweite Heimat“ entwickelt natürlich auch ungewollt komische Züge. All diejenigen, die sich das Ziel gesetzt hatten, der eigenen Heimat zu entkommen und in die „große weite Welt“ zu gehen, sind ausgerechnet in der bayrischen Landeshauptstadt München mit ihren derben volkstümlichen Sitten, dem bayrischen Dialekt und all den Stammtischgebräuchen gelandet. Welch eine Idee, auf der Flucht aus der Provinz gerade nach München zu gehen! Zwar verkehren die Studenten in anderen, gehobeneren - bürgerlichen - Kreisen, die sich eher mit der Kunst, der Philosophie oder der Musik befassen, nichts desto trotz befinden sie sich jedoch mitten im Zentrum der volkstümlich bajuwarischen Welt. Als Hermann und Clemens den alten klapprigen Transporter des „Kohlen-Josef“ anschieben müssen, ermuntert dieser sie mit dem Ausruf: „Also, Bu`am, auf geht`s!“ zur Aktivität.
Für die „große weite Welt“ hat es nicht ganz gelangt, deshalb müssen sich die jungen Revoluzzer mit der, im Vergleich zu anderen Weltstädten, doch recht kleinbürgerlichen, bayrischen Landeshauptstadt begnügen!

Auch die verniedlichende Form, mit denen die Kinder selbst im hohen Alter noch angesprochen werden ist eine Eigenart der Hunsrücker Sprache. „S`Antonche“, „S`Ernstche“ oder „S`Hermännche“ sind nur einige dieser ei-

gentümlichen Namen in der *Heimat*. In diesen Namen wird die dörfliche Tradition erkennbar. Die so bezeichneten Personen sind von Kindheit an im Dorf bekannt. Da man bei den Kindernamen noch nicht zwischen den Geschlechtern unterscheidet, werden sie noch nicht mit „er“ oder „sie“ angesprochen, sondern mit dem sachliche „es“. Da sich jedoch alle Einwohner seit je her an die sachlichen Namen gewöhnt haben, macht man sich auch nach dem Erwachsenwerden nicht die Mühe, zwischen „er“ oder „sie“ zu unterscheiden. Es bleibt bei dem sachlichen „es“. Die Dorfbevölkerung ignoriert einfach, daß ein Mensch heranwächst und sich verändert - seinen „Horizont erweitert“. Es widerspricht einfach der bäuerlichen Tradition, Veränderungen anzuerkennen. Als Hermann in der letzten Folge der *Zweiten Heimat* nach Schabbach zurückkehrt, begegnet er auf der Straße zum Dorf dem alten Glasisch, der ihn, trotz Flucht und Differenzen, mit folgenden Worten begrüßt: „Du hast dich überhaupt nich` verännert, Hermännche!“ - Alles muß bleiben, wie man es seit je her gewohnt ist - die bäuerliche Tradition erwartet keine Veränderung - keine Erweiterung des Bewußtseins. Auch hierin liegt ein Stückchen Heimat.

In *Heimat* sprechen die Menschen einen ursprünglichen, unverbrauchten Dialekt, der noch auf den traditionellen, jahrhundertealten Lebensformen der Hunsrücker Bauern beruht. Vergleichbar mit den Darstellungsformen Pier Paolo Pasolinis findet sich in der Dialektsprache noch die Struktur einer mittlerweile überkommenen Gesellschaft, die der Moderne entgegensteht. Auch in den letzten Folgen der *Heimat* kann man den Verfall der einstigen bäuerlichen Gesellschaft beobachten. Zwar sprechen die Hunsrücker im Jahr 1982 auch noch die Dialektsprache, aber die Gesellschaft und die Lebensumstände sind nicht mehr dieselben wie in den vorausgegangenen Jahrhunderten. Auch Pasolini hatte in einem Interview aus dem Jahr 1973, auf die italienische Dialektsprache bezogen, den gesellschaftlichen Verfall durch den Einfluß der Moderne kritisiert: „[Dialekt in der heutigen Welt] ... *betrifft den Überbau, nicht die Struktur der Gesellschaft. Der Dialekt und die Welt, die er ausdrückte existieren nicht mehr, die Leute sprechen nicht, wollen nicht und können nicht Dialekt sprechen.*“[156]
In Reitzs *Heimat* wird mit dem Tod der Maria Simon sinnbildlich auch diese bäuerliche Gesellschaft mit ihrem ursprünglichen unverbrauchten Dialekt zu Grabe getragen.

Dadurch, daß Reitz mit Laiendarstellern arbeitet, die sich selbst in eigener Mundart spielen wie auch mit Profischauspielern, die die sprachlichen Eigenarten des Hunsrücker Dialektes erst erlernen müssen, begibt er sich in das Spannungsfeld zweier, vollkommen konträrer Filmproduktionsmethoden. Auf der einen Seite das, aus der „nouvelle vague“ stammende, improvisierende, aber authentische Spiel, in dem die Darsteller so agieren müssen, wie sie tatsächlich sind, und auf der anderen Seite die klassische Schauspielkunst, bei der

[156] Interview mit Pier Paolo Pasolini in: Golino, Enzo: Letteratura e classi sociali. Bari: o.V. 1976. S.108. (zuerst als Interview in „Il Giorno“ am 29.12.1973).

sich ein Schauspieler mittels seiner erworbenen Fähigkeiten in eine andere fiktive Person verwandeln muß.

Die Heimatverbundenheit, die sich in der Sprache manifestiert hat, findet man auch in einer Äußerung des jungen Anton bei seiner Firmengründung auf der grünen Schabbacher Wiese wieder. Nach seiner beschwerlichen Rückkehr aus dem Krieg hat er die Basis gefunden, auf der er seine Fabrik errichten möchte Das Entscheidende sei die „Hunsrücker Luft“. Ihre Reinheit und ihr Sauerstoffreichtum durch die Wälder sei eine ideale Voraussetzung für die optische Fertigung. Neben dieser sachlichen Begründung kann man seine Rede im übertragenen Sinne aber auch als den bewußten Entschluß interpretieren, sein neues Unternehmen auf heimischem Boden zu errichten. Die ländliche Abgeschiedenheit, das Provinzielle, sämtliche Eigentümlichkeiten des Hunsrück und seiner Bewohner drücken sich in dieser Bezeichnung der „Hunsrücker Luft“ aus, die Anton zur Basis seiner Firma macht.

In der *Zweiten Heimat* repräsentiert Renate die provinzielle Welt, die man ihr in der Großstadt München gleich von den Lippen ablesen kann. Renate spricht Schwäbisch, einen Dialekt, den Hermann nicht mag. Hermann trifft Renate erstmalig bei Doktor Brettschneider, seiner ersten Kontaktadresse in München. Spontan bietet sie ihm an, bei ihr übernachten zu dürfen. Obwohl Hermann nicht möchte und Renate häßlich findet, nimmt er ihr Angebot wahr, da sich ansonsten keine Übernachtungsmöglichkeit für seine erste Nacht in München bietet. Die, in einen abgewetzten rosanen Bademantel gekleidete, Renate wirft ihm aus dem Fenster den Haustürschlüssel zu und bereitet Hermann auf dem Fußboden direkt neben ihrem Bett ein Lager. Hermann muß heimlich die Toilette aufsuchen und Renate kontrolliert noch einmal, ob er die Toilettenbrille auch wieder heruntergeklappt hat, da ihre Vermieter sonst etwas von dem heimlichen nächtlichen Herrenbesuch erfahren könnten. Hermann fühlt sich in dem fremden Haus, einem Altbau, unwohl. Es liefert ein ganz anderes Bild der Großstadt: „Es rauschte und gluckerte aus den Toilettenabflüssen über mir. Hinter den Wänden und auch durch den Fußboden spürte ich die Nähe der fremden Menschen. Das Haus war voll von rotzenden, hustenden, schimpfenden, schnarchenden Existenzen. Das war also auch die Großstadt, von der ich geträumt hatte.“ In dieser unwirklichen Atmosphäre des Fremd-Seins kommt in Hermann ein sexuelles Verlangen nach der fremden, häßlichen Frau auf, mit der er allein ist. Renate gelingt es tatsächlich, Hermann zu verführen, der darüber sinniert, ob er in einem fremden Bett überhaupt einschlafen kann. Sie hat sich mit billigem Parfüm eingesprüht, tauscht mit Hermann die Bettdecke und beide sprechen flüsternd über die Probleme der Großstadt. Renate beklagt, daß sie keinen Freund finde, da sie so leicht schwitze. Sie findet sich selbst „zu dumm“. Langsam beugt sie sich zu Hermanns Matratze hinab, der für sich denkt, daß das immer noch besser sei, als auf einer Bank im Park zu schlafen. Schließlich steht sie in eindeutiger Absicht auf, steigt mit unbekleidetem Oberkörper über Hermann auf ihren Nachtschrank und zieht die Vorhänge vors Fenster. Von der Straße dringen ab und zu die Geräusche vorbeifahrender

Fahrzeuge. Doch Hermann folgt nicht seinem Verlangen, sondern erklärt ihr, daß für ihn die Liebe nicht mehr in Frage komme. Renate wendet sich mit den Worten „Du Aff`“ abrupt um. Während sie eine, auf dem Bettpfosten sitzende, Puppe ergreift, erklärt sie ihm mit enttäuschter kalter Stimme, wie er sich am nächsten Morgen unauffällig zu verhalten habe. Sie wolle ausschlafen. Trotzig knipst sie das Licht aus und es wird dunkel.
Renate ist ein typisches Beispiel für einen unsicheren Menschen, der seine Wurzeln - das Schwäbische - nicht loswerden kann und sich mit der eigenen Unsicherheit das eigene Leben verbaut. Sie ist trotzig, sucht jedoch nicht nach wirklicher Liebe, sondern will lediglich ein sexuelles Erlebnis. Das Provinzielle, das sie noch immer in sich trägt, drückt sich in ihrer Sprache wie auch in ihrer ganzen Erscheinungsweise aus. Der dralle Körperbau, das Schwitzen, die Kleidung - alles ein Ausdruck ihrer unverarbeiteten Vergangenheit. So lautet denn auch bezeichnenderweise der Titel eines Filmplakates an ihrer Wand „...Und ewig ruft die Heimat“. Auch später, als Hermann sich schon längst den Hunsrücker Dialekt abgewöhnt hat, spricht die eigenwillige Renate noch immer Schwäbisch. Mit Redewendungen wie „Moment`le, ich schmeiß` Ihne gleich a`mol de`Schlüssel hinunter“ steigert sie Hermanns Abneigung, der sie als „die Frau für Notfälle“ bezeichnet - bezogen auf die kostenlosen Übernachtungsmöglichkeiten, bei denen er seinen Widerwillen zurückhalten muß. Renate wird später Wirtin einer skurrilen Kneipe mit dem Namen „Renates U-Boot“, für die sie mit eigentümlich exhibitionistischen Kabarett-Auftritten in einem überdimensionalen Aquarium Gäste anzulocken sucht.

Genau wie Renate bereitet Hermann Simon sein heimischer Dialekt in der weltbürgerlichen Großstadt Probleme. Gleich am ersten Tag vor der Aufnahmeprüfung der Musikhochschule macht er sich durch seine unbedachte Äußerung auf dem Flur der Universität zum Gespött der Mitstudenten, als er sein „Dat sin aich“ durch die Gänge der Hochschule brüllt. Durch dieses peinliche Ereignis angetrieben, nimmt Hermann schließlich an Spracherziehungskursen „zur korrekten Aussprache des Hochdeutschen“ teil. Mit dem Rad fährt er zu der privaten Schauspielschule außerhalb der Stadt und muß dort nun Lockerungs- und Ausdrucksübungen sowie qualvolle Übungsreime über sich ergehen lassen. Alles mit dem einen Ziel, so zu sprechen, wie es geschrieben steht. Hermanns Lehrer, der Herr Rossier, ermutigt ihn kameradschaftlich, daß es „ihnen schon gelingen werde, den Hunsrück zu besiegen“. Hermann muß Worte mit „ch“ nachsprechen, unter anderem einen Reim mit dem Wortlaut „Ich dichte, spricht der Dichter und verbricht fürchterliche Gedichte.“ Auf der Heimfahrt spricht Hermann gebetsmühlenartig die erlernten Übungssätze nach und verflucht dabei zornerfüllt den Hunsrück.

Neben dem Schwäbischen und dem Hunsrücker Platt kann der Zuschauer in der *Zweiten Heimat* auch noch die trockene, aber unmißverständliche Sprache der norddeutschen Mundart kennenlernen. Als Hermann Simon spät abends im münsterländischen Dülmen an der Haustür der Familie Aufschrey klingelt, erscheint das gerötete Gesicht der Oma Aufschrey hinter einem kleinen Fenster-

chen in der Haustür. Sie brüllt den ihr fremden Mann durch die noch verschlossene Tür an: „Wat fällt Ihnen ein, hier einfach zu kloppen?“ Als Hermann erklärt, daß er ein Freund Helgas aus München sei, schimpft die Oma zurück: „Aus München auch noch! - So sehn` Sie aus, Sie Lümmel! - Wissen Sie nicht, wie spät dat`es is`?“ Als Hermann nun auch noch treuergeben antwortet, er glaube, es sei viertel nach Neun, öffnet die resolute Oma Aufschrey doch noch die Tür und brüllt ihn an, daß er gefälligst nicht so schreien solle, da die Nachbarn ja wach würden. „Um die Zeit gehört sich dat nich` mehr!“ Sie schlägt Hermann die Tür vor der Nase zu. Als er im Begriff ist zu gehen, kommt sie jedoch noch mal aus dem Haus und ruft ihm nach: „Außerdem is` unser` Helga nich` zu Hause!“. Sie erklärt, nicht zu wissen, wo Helga zu finden sei, geht wieder ins Haus, schließt die Tür und schaltet die Beleuchtung neben der Tür aus, so daß Hermann allein in der Dunkelheit stehen bleibt.
Die sture Art münsterländischer Bauern wird in dieser Szene hervorgehoben. Im Unterschied zu den Hunsrücker Bauern tritt hier besonders das Rechthaberische in der norddeutschen Dialektsprache hervor. Die Oma ist der scheinbare „Herr der Familie“ die alles, insbesondere den Umgang der Enkeltochter, zu regeln hat. Ein junger Mann darf auf keinen Fall uneingeladen das Haus betreten, und schon gar nicht später am Abend. Sie gibt sich als Hüter der Moral aus und überwacht Helga, wo es ihr nur möglich ist. Als Hermann sich mit Helga in deren Zimmer befindet, schleicht sie leise durchs Haus und lauscht heimlich an der Tür, damit ja nichts unmoralisches dahinter geschieht. Als sie tatsächlich eigenartige Geräusche im Zimmer vernimmt, veranstaltet sie ein derartiges Spektakel, daß das gesamte Haus aufgeschreckt wird. Die Enge dieser Familie und die ständige Überwachung durch die Oma ist, neben anderen auslösenden Faktoren, einer der Hauptgründe für die spätere Extremisierung Helgas und ihr Abgleiten in den Terrorismus.

Hermann Simon überwindet sein gespaltenes Verhältnis zum Hunsrücker Dialekt erst nach dem Tod der Mutter im Jahr 1982. Auf dem Dorffriedhof trifft er den Bauern Wilm, der ihn mit „Hermännche“ anredet. Hermann fragt ihn, wo denn hier seine Verwandtschaft liege. Der Bauer antwortet in den Zeilen des Gedichts vom „Hunsrücker Himmel“: „Überall... - do uhe, unne, drohe, drunne, vore, hinne, do und do, un hi, un hi...“. Er befragt ihn, was bestimmte Hunsrücker Ausdrücke auf Hochdeutsch bedeuten. Und tatsächlich weiß Hermann, trotz zwanzigjähriger Verdrängung, daß beispielsweise „Klepper`sche“ kleine wilde Kirschen sind. Hermann kennt sich mit dem Hunsrücker Platt noch genau aus, obwohl er behauptet, es selbst nicht mehr sprechen zu können: „Kreechle“ sind Stachelbeeren, „Weele“ Heidelbeeren und „Schlee“ ist Hunsrücker Wein. Der Bauer, der nichts von Hermanns langjährigen Hochdeutschkursen in München weiß, meint, ihn mit dem Einwand trösten zu können, daß er das „Hunsrücker Platt“ auch noch sprechen lernen werde. Plötzlich fallen Hermann wieder die Kindergedicht ein, die sie einst im Wald sangen: „Weele, Weele - Heidelbeere - wer will sich de`Schnüss beschmeere`?“ Er berichtet dem Alten, daß er in München lebe und immer und

überall unterwegs sei. Hierauf beklagt der Bauer, daß in früheren Zeiten sämtliche Familienmitglieder in einem Hause „alle beisammen“ gewesen seien. Heute hingegen seien sie über alle Welt verstreut. Als Hermann schließlich am Ausgang des Friedhofes das Grab von „de Goot und de Pat“ gefunden hat, ergänzt der Alte von Weitem: „...im Himmel schwätze` se all Hunsrücker Platt“. Diese Rückerinnerung an die vergessene Kindheit inspiriert Hermann schließlich zu einer Komposition - seiner Vertonung des Gedichts vom Hunsrücker Himmel, das er ganz am Schluß der ersten *Heimat* in einem Hunsrücker Schieferstollen aufführt.
Der Verlust der bäuerlichen Tradition, die sich in der Dialektsprache manifestiert - ihr Konflikt mit der Moderne wird von Hermann, mit den Mitteln der modernen - der „Neuen Musik“ künstlerisch aufgearbeitet.

9.4. Komik und dörfliche „Oral-History“

Eduard und Luzie bilden in *Heimat* ein eigentümliches Paar, das in ihrer Charakterzeichnung sehr viel über die dörfliche Gemeinschaft und deren Funktionsmechanismen verrät. Am Tag der Machtübernahme Adolf Hitlers lernen sie sich in einem Berliner Bordell kennen. Eduard ist zu einer Kur in Berlin und besucht eher zufällig das Bordell, das von Luzie geleitet wird. Sie verbringen eine Nacht miteinander und beschließen unter dem Lärm der neuen Machthaber, der von den Straßen Berlins bis in ihr Zimmer dringt, gemeinsam in den Hunsrück zurückzukehren. Im Hunsrück errichten sie mit dem Kredit einer jüdischen Bank eine Villa nahe Schabbach. Durch die Enteignung des jüdischen Bankiers Bielstein durch das nationalsozialistische Regime müssen sie die geliehenen Gelder nie zurückzahlen. Luzie erklärt ihrer Freundin Martina, daß man „den Bielstein von der Judenbank wegen Devisenschiebereien verhaftet habe und der Eduard Angst bekomme, daß die Partei dahinterkomme“. Doch Luzie ist froh, daß nun, nach seinem Verschwinden, gar nichts mehr geschehe. Weder der Bankier Bielstein noch die Partei würden sich melden, die Gelder des Kredites einzufordern. Eduard hegt moralische Zweifel, sich an dem möglichen Tod des jüdischen Bankiers zu bereichern, doch seine Frau Luzie hat sogleich eine Entschuldigung parat: „Ick sage immer, der Eduard Simon hat sich beim Aufbau der Bewegung verschuldet. Und det is` ja schließlich durch das Gesetz für die Bereinigung alter Schulden vom 29. August staatlich in Ordnung gebracht. Dat hat der Führer selber angeordnet!“
Luzie sorgt dafür, daß ihre gesamten Finanzgeschäfte im Dorf geheim bleiben, doch man macht sich bereits Gedanken über ihre unbekannten Finanzquellen. Genausowenig wie die Dorfbewohner ihr die Herkunft aus „höheren Kreisen“ abnehmen, spekulieren sie über ihre unbekannten Geldquellen. Doch Luzie hat ein hervorragendes Talent: sie kann sich immer mit den gerade herrschenden Machthabern arrangieren und sich zumindest äußerlich von den „gewöhnlichen“ Dorfbewohnern abgrenzen - etwa durch ihre extravagante Kleidung, die Villa oder ein Automobil. Im Jahr 1935 hat sie eine Depression, da sie sich darüber grämt, daß sie ihrem Mann Eduard „überlegen“ sei. Gewöhnlich

müsse doch „ein Mann der Frau überlegen sein“, doch bei ihnen sei es, wie sie Maria zu berichten weiß, gerade umgekehrt. Luzie stellt sich vor, daß der Bürgermeisterposten in Rhaunen nur „das Trittbrett“ für den Eduard sein soll, über das er in der Partei und Amtsverwaltung weiterkommen kann, doch Eduard interessiert sich mehr für seine Photographie.
Beim Einmarsch der Amerikaner befürchtet sie dann, ihre gesamte Villa zu verlieren. Zwar wird das Gebäude erst einmal von den US-Streitkräften besetzt und Luzie muß mit ihrem Eduard in eine kleine Einzimmerwohnung ausweichen, doch wie durch ein Wunder und ihre neuen Kontakte zu den Besatzungsmächten können sie schon bald wieder ihr gewohntes Leben in der bürgerlichen Gesellschaft fortsetzen. Luzies Talent besteht darin, sich jedem System anzupassen. Ihr Mann Eduard hat unter den Bevormundungen dieser Frau zu leiden. Während der NS-Zeit von ihr zum Bürgermeister aufgebaut, verfällt er nach dem Zusammenbruch des Regimes zunehmend und wird zu einem zusammengesunkenen Mann, der unter seiner Schwerhörigkeit und seiner Vergangenheit leidet. Durch den Tod von Korbmachers-Hänschen, dessen Talent er einst förderte und der im Zweiten Weltkrieg bei seinen Einsätzen als Scharfschütze getötet wurde, ist er sich seiner persönlichen Schuld bewußt geworden: Er hat sich von seiner Frau skrupellos zu einer Tätigkeit in der Partei bewegen lassen, die er aus eigenen Stücken niemals gewollt hätte, gegen die er sich zu jener Zeit aber auch nicht zu erwehren vermochte.
Seine Frau Luzie ist das genaue Gegenteil von Eduard. Sie besitzt ein ungeheures Talent, ihre gesellschaftlich niedere Herkunft und ihre mangelnde Bildung hinter einer aufgesetzten bürgerlichen Fassade zu verbergen. Luzie ist allein deshalb mit Eduard in den Hunsrück gegangen, da sie sich erhofft, hier ihr gesellschaftliches Ansehen steigern zu können. In Berlin war sie lediglich Chefin eines Bordells, doch vor den naiven Schabbacher Bauern möchte sie sich als „Dame von Welt“ geben, die sich in Kultur und Gesellschaft zurechtzufinden weiß. Doch so naiv, wie von Luzie angenommen, sind die Hunsrücker Bauern dann doch nicht. Von Anbeginn an kursieren im Dorf die Gerüchte über sie. Der Selbstbetrug der Luzie Simon ist letztlich darin zu finden, daß sie nicht versucht, sich selbst zu ändern, sondern sich einfach ein anderes Umfeld sucht, vor dem ihre gesellschaftliche Position als höherwertiger erscheint. Luzie Simon ist genau der Typ, der von den Nationalsozialisten angesprochen werden kann. Sie ist oberflächlich, interessiert sich nicht für die Inhalte und betrachtet es als eine „Mode der Zeit“, sich dem Regime und seinen Vertretern anzuschließen. Doch auch nach dem Krieg hat sie sich nicht geändert und setzt das gleiche gesellschaftliche „Spiel“ mit den neuen „Machthabern“ fort. Ihr Mann Eduard hat die Schuld erkannt, die er sich durch sein „Mitläufertum“ aufgeladen hat, doch jemand wie Luzie Simon gelangt selbst bis zum Ende ihres langen Lebens nicht zu dieser Erkenntnis.
Sie ist eine der vielen Deutschen, die nach dem Krieg ihre Mitschuld an dem nationalsozialistischen Regime durch Verdrängung sublimierten und immer die Entschuldigung anführten, daß sie in ihrer Position doch nichts hätten ändern können. Wörtlich erklärt sie 1946 dem heimgekehrten Paul: „Weißte,

Paul, 1934 [...] da hatten wir ja den Rosenberg, den Frick und den Ley[157] vier Stunden in unserem Haus. Wir hatten ja alle keene Ahnung, wat für Mörder dat war`n, wat für Verbrecher da uff unsere` Stühle saßen! - Stimmt`s oder hab` ich Recht? Wir hatten ja nich` geahnt, was für Bestien wir da die Hände geschüttelt ham`! Nich` wahr Mutter, das ham`wer doch alles nich` gewußt?"
In der Aufforderung an die Schwiegermutter, ihre Position zu bestätigen, wird jedoch deutlich, daß sie doch Zweifel an ihrem Handeln hegt, diese aber durch die Bestätigung ihrer Position durch andere Personen zu verdrängen sucht. Damit charakterisiert Luzie die vielen Deutschen, die in der Nachkriegszeit ihre Hände in Unschuld wuschen.
Doch gerade diese „Vielen" bildeten erst die Basis, auf der der NS-Staat fundiert war. Demzufolge ist der Charakter der Luzie Simon einer der Wichtigsten für die deutsche Vergangenheitsaufarbeitung in *Heimat*.

Eduard hingegen leidet an seinem Mitverschulden. Luzie betrachtet ihn 1946 nur noch als einen „Pflegefall", der das Haus nicht mehr allein verlassen kann und von ihr versorgt werden muß. Doch als Eduards Bruder Paul im Mai `46 seine Hunsrücker Familie besucht, taucht der, von Luzie bereits abgeschriebene, in seinem Ohrensessel allein zu Haus gelassenen, Eduard überraschend in der Simonschen Küche auf, um den heimgekehrten Bruder persönlich zu begrüßen. Mit einem neuen amerikanischen Hörgerät vom Bruder ausgestattet, schöpft der kränkelnde Eduard neuen Lebensmut. Gemeinsam mit Paul macht er einen Ausflug an den Rhein und besucht ein Nachtlokal in Koblenz. Er beginnt auch wieder zu photographieren. Eduard selbst war von Anbeginn an das kränkelnde „Sorgenkind" der Familie Simon, der nie sein eigenes Leben leben durfte. Von allen wurde er nur „de lang` Eduard" genannt. Anfänglich von der fürsorglichen Mutter Katharina umsorgt, übernahm Luzie nach der Heirat ihre Funktion und benutzte Eduard zur Sicherung ihrer eigenen Karriere. Eduard selbst flüchtete sich in seine abstrusen Hobbys: Er kaufte vom Bauern Wiegand das, in der Jauchegrube wiederentdeckte, Motorrad und fuhr fortan mit dem, wieder in Stand gesetzten und gereinigten, Zweirad durch die Hunsrücker Gegend. Mit seiner Photographie und heimlichen Bordellbesuchen versuchte er sich aus den Zwängen der Familie, zumindest zeitweilig, zu lösen. Doch eine solche Loslösung fand nie wirklich statt. Seine Fluchtversuche blieben immer nur Ansätze. In seiner Beziehung zu Korbmachers Hänschen läßt sich jedoch eine ernstgemeinte innere menschliche Wärme erkennen, die vollkommen konträr zu seinen nationalsozialistischen Ämtern steht, in die ihn

[157] Alfred Rosenberg (Reichsminister für die besetzten Ostgebiete), Wilhelm Frick (Reichsminister) und Robert Ley (Führer der deutschen Arbeitsfront) gehörten als „Hauptkriegsverbrecher" zu den Angeklagten der „Nürnberger Prozesse". Die Anklagen gegen alle drei lauteten: a) Verschwörung gegen den Weltfrieden, b) Planung, Entfesselung und Durchführung eines Angriffskrieges, c) Verbrechen und Verstöße gegen das Kriegsrecht sowie d) Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Ley beging während der Prozesse im Nürnberger Gefängnis Selbstmord, Frick und Rosenberg wurden vom Internationalen Militärgerichtshof zum Tode verurteilt.
(http://www.shoa.de/nuernberger_prozesse.html)
Die Tatsache, daß Reitz drei reale NS-Biographien in der *Heimat* verwertet, zeigt, daß ihm die Authentizität an dieser Stelle das vornehmlichste Ziel war. Die Kriegsverbrecher sind eben keine Fiktionen mehr, sondern „reale Figuren".

seine Frau Luzie drängte. Mit Hänschen, der ähnlich wie er selbst, durch seine Behinderung ein unverstandener Außenseiter im Dorf bleibt, unternimmt er heimlich verbotene Schießübungen an der zum Dorf führenden Telegraphenleitung. Er wird zu Hänschens Förderer und ermöglicht ihm eine Karriere als Scharfschütze. Doch auch Hänschen ist nicht frei. Sein Talent wird von den Nationalsozialisten im Krieg vergeudet, in dem er schließlich sein Leben verliert. Eduard zerbricht fast an Hänschens Tod.
Eduard ist das typische Beispiel des bäuerlichen Hunsrückbewohners, der seine eigenen innersten Wünsche nie verwirklichen kann, sondern immer in Funktionen gedrängt wird, in die er gar nicht kommen will. Doch er besitzt nicht die Kraft, sich selbst zu behaupten und die eigenen Ziele zu verwirklichen. Seine Leidenschaften, etwa das Photographieren, bleiben immer nur beiläufiges Hobby, werden aber nie zu seiner eigentlichen Aufgabe.
Um diese zu verwirklichen müßte er nämlich seine Heimat verlassen - doch dazu besitzt er nicht die Kraft. Das macht die Figur des Eduard in *Heimat* so sympathisch aber gleichzeitig auch so tragisch. Mit ihm können sich all diejenigen unter den Zuschauern identifizieren, die auch Träume und Wünsche haben, doch diese aus einem Mangel an innerer Stärke nie verwirklichen.

Eine unterschwellige Komik schwebt in einer unbedachten, ständig wiederkehrenden Redewendung des Dienstmädchens Martina mit, das einst in dem Berliner Bordell als Prostituierte für Luzie tätig war. Martina bestätigt jeden Auftrag der Hausherrin mit der, aus früheren Berliner Zeiten gewohnten, Redewendung: „Sofort, Frau Chefin“. Die Gäste, die dieses mitanhören, denken sich weiter nichts bei dem sonderbaren Ausdruck des niederen Dienstmädchens, doch Luzie läuft jedesmal ein Schauer über den Rücken, daß Martina dadurch ihre geheimgehaltene Herkunft verraten könnte. Der Zuschauer als „Mitwisser“ bangt jedesmal mit Luzie, während es ihn auf der anderen Seite erheitert, die egozentrische Dame in solcher Bedrängnis zu sehen. Und so weist Luzie ihr Dienstmädchen beim Besuch des Arbeitskommandos der Organisation Todt in ihrer Villa hinter dem Rücken der Gäste zurecht, diesen Ausdruck doch nie mehr zu verwenden, da sie sie ansonsten nicht weiter beschäftigen könne. Martina erklärt, daß es ihr doch immer „nur versehentlich herausrutsche“. Außerdem weist Luzie sie an, mit den jungen Männern auf gar keinen Fall irgendwelche sexuellen Kontakte einzugehen, indem sie erklärt „...hier im Hunsrück jibt et det nich`... hier wird an so wat nich´ mal gedacht!“. Auf die nachdrückliche Frage, ob Martina sie verstanden habe, antwortet diese sogleich voller Überzeugung: „Ja, Frau Chefin!“.

Im Jahr 1934 ist Eduard Simon durch das tatkräftige Engagement seiner Frau zum Schabbacher Bürgermeister aufgestiegen. Er sitzt in seiner Amtsstube und kippelt noch genauso auf seinem Stuhl, wie schon 15 Jahre zuvor am Fenster der heimischen Küche. In der Uniform eines Ortsgruppenführers mit Hakenkreuzbinde geht er, gedankenversunken wie ein Schuljunge, an der Telegraphenleitung hinaufblickend, durchs Dorf zum Bauern Wiegand. Alle begrüßen sich mit „Heil Hitler“. Eduard engagiert sich begeistert in der Versammlung

für die Bauernpolitik. Sie, von der Partei, seien ja dazu da, den Bauern die Sachverhalte, die sie nicht verstünden, zu erklären. Mit seiner Frau geht er beim Gauleiter Simon ein und aus. Luzie schwärmt in ihrer großspurigen Art von Eduards Photographie und bringt den Gauleiter auf die Idee, eine Photoausstellung zu organisieren. Über die Juden äußert Luzie in ihrer naiven Art, das seien „doch auch Menschen“. Bei Nacht legen Eduard und Luzie den Grundstein für ihre neue Villa, die mit den Geldern aus dem Kredit einer jüdischen Bank finanziert ist. Gemeinsam legen sie das kleine Körnchen von Eduards „Hunsrücker Gold“ in Luzies Puderdose. In einem ihrer Seidenstrümpfe verpackt, wird diese von Eduard ins Fundament der Villa eingemauert. Eduard kommentiert die Aktion mit den doppeldeutigen Worten: „Wir bauen unser Haus auf etwas, wovon wir net` genau wisse` ob `es Gold is`“. Darauf macht Luzie eine, für sie charakteristische Äußerung: „Ach Edu, wenn man nich` so genau hinkiekt, is` alles Gold - das is` meine Erfahrung im Leben.“
Ihr Lebensmotto ist, sich den jeweils gegebenen Umständen anzupassen, dabei spielen die politischen Systeme nur soweit eine Rolle, als es darum geht, den bestmöglichen persönlichen Nutzen daraus zu ziehen. Egal, ob Nationalsozialisten oder amerikanische Besatzungsmächte, Luzie schafft es immer, etwas zu arrangieren, mit dem man aufmerksam auf sie wird. Sie schmeißt sich an alle Personen heran, die ihr aufgrund ihres Namens oder ihrer gesellschaftlichen Stellung Vorteile verschaffen können. Egal ob Wilfried Wiegand, dessen SS-Karriere sich 1935 abzuzeichnen beginnt, der Gauleiter Simon oder der reiche „Amerikaner“ Paul, der direkt nach dem Krieg sein Heimatdorf besucht. Zu all diesen Personen hegt sie gute Kontakte, auf die sie im Zweifelsfall zurückgreifen kann. Ihr Mann Eduard ist dabei immer nur ein gutgläubiges Anhängsel. Auch für ihn ist Luzie die „Frau Chefin“.

In Bedrängnis gerät dieses Glück jedoch in dem Moment, in dem Maria Simon für ihren Mann Paul, der im Jahr 1939 nach Deutschland einreisen möchte, einen „Ariernachweis“ benötigt. Plötzlich beginnt Luzie, sich über den Namen ihres Mannes Gedanken zu machen. Sie befürchtet, daß man bei zu tiefen Nachforschungen auf etwas stoßen könnte, das man gar nicht wissen möchte. Eduard versteht erst gar nicht, was seine Frau meint und muß von ihr erst darauf gestoßen werden, daß der Name „Simon“ jüdischen Ursprungs ist. Da jedoch der Gauleiter ebenfalls Simon heiße, könne es schon nicht so schlimm sein. Trotz alledem beginnt Eduard im Folgenden hektisch in den Archiven zu recherchieren. Unterstützt von Wilfried Wiegand, der auch ein Interesse daran hat, nicht mit einer jüdischen Familie verwandt zu sein, verfolgen sie den Familienstammbaum bis ins Jahr 1815 zurück. Der Archivar findet immer neue Simons, er nennt einen Abraham Simon und einen David Simon. Bei Nennung jedes Namens zucken Wilfried und Eduard erschrocken zusammen. Doch unter den zahllosen Hunsrücker Simons befinden sich so viele Auswanderer und Menschen ohne Kinder, so daß sich die Spur irgendwo verliert. Auf Eduard bleibt jedoch das Makel haften, möglicherweise nicht „arischer Herkunft“ zu sein. Wilfried verspottet ihn und erwähnt in seiner selbstgefälligen Art, nur

sein Name, Wiegand, sei, „Gott sei Dank, ein echter deutscher Name“. Wiegand bedeute „der Wägende - der Ausgleichende“ und Leute mit diesem Namen seien immer Anführer!

Komik entsteht auch in der Szene, in der Hermann in der *Zweiten Heimat* seine Aufnahmeprüfung an der Hochschule für Musik absolviert. Während des Wartens auf seine Prüfung auf den Fluren der Universität kommt er mit dem Chilenen Huan ins Gespräch, der Hermann von seinen umfangreichen Sprachkenntnissen berichtet. Als ein Mädchen im Hintergrund auftaucht, fragt Hermann Huan, ob sie schon „dran“ gewesen sei. Irritiert blickt ihn das Sprachtalent an und fragt ihn ratlos, was denn die Redewendung „dran sein“ bedeute. Wenig später wird Hermann in seine Prüfung gerufen. Einer der Prüfer tritt vor die Tür und ruft die „Nummer 47“ auf. Hermann bemerkt erst nach dem zweiten Aufruf, daß er gemeint ist, gerät in Aufregung und ruft zurück: „Aich - dat sin` aich!“. Sämtliche umstehenden Studenten brechen aufgrund dieser derben Worte im Hunsrücker Platt in schallendes Gelächter aus. In der Großstadt München, unter jungen Leuten, in einer Universität, erhält diese Sprachform, die in seinem Dorf Normalität ist, eine komische Wirkung.
Die eigentliche Aufnahmeprüfung erweist sich dann jedoch auch als Farce: Hermann muß als angehender Musiker eine Gehörprobe absolvieren und die Intervalle, die ein freundlicher älterer Musikprofessor auf einem Flügel anschlägt, erkennen. Dazu muß er dem Klavier den Rücken zuwenden. Den ersten Teil der Prüfung bewältigt Hermann aufgrund seiner musikalischen Erfahrung mit Bravur. Der Prüfer ist begeistert, daß er den Fachausdruck für eine verminderte Quint bzw. eine übermäßige Quart kennt: „Tritunus diabulus in Musica“. Doch im zweiten Teil der Prüfung bekommt Hermann Probleme, als er ansagen muß, ob auf dem Klavier oben oder unten Moll oder Dur angeschlagen wird und welche Töne es sind. Doch in diesem Moment macht Hermann eine rettende Entdeckung. In der lackierten Oberfläche eines zweiten Flügels, der ebenfalls im Raum steht, spiegelt sich der Prüfer und Hermann kann dem verwunderten Mann nun sämtliche Töne fehlerfrei aufzählen. Auf die Frage, ob er „absolut“ höre, antwortet Hermann nur: „Nö - relativ!“.
So vorbereitet, beginnt Hermann nun sein Musikstudium im München. Ohne es überhaupt zu bemerken, lassen sich die musikalisch hochgebildeten Prüfer mit einfachsten Mitteln überlisten. Auch in der *Zweiten Heimat* gibt es diese ungewollt komischen Personen, die ebenso, wie die, Platt sprechenden, Schabbacher Dorfbewohner, mitten aus dem realen Leben gegriffen zu sein scheinen. Reitzs Könnerschaft liegt in erster Linie darin, diese scheinbaren Belanglosigkeiten zu erkennen und mit Schauspielern so zu inszenieren, daß sie auf einen Außenstehenden durch die filmische Distanz äußerst komisch wirken

Während eines Konzertes, das Hermann mit einigen Kommilitonen in der Villa eines Münchener Kunsthändlers gibt, schleicht sich der Hausherr heimlich aus dem Raum und beginnt, ein ferngesteuertes Modellboot durch seinen Swimmingpool zu manövrieren. Seine Ehefrau muß den spielbegeisterten

Gatten erst mit einer strengen Ermahnung ins Wohnzimmer zurückrufen, in dem das Hauskonzert stattfindet: „Hans-Egon, bist du noch zu retten? - Wir haben das ganze Haus voller Gäste und du spielst hier mit deinem Schiffchen?“. Widerwillig geht er mit hinein und setzt sich, noch mit der Schiffsfernsteuerung um den Hals, wieder unter die Zuhörer. Mit dieser derben Überzeichnung kritisiert Reitz in ironisierender Form die Umgangsformen, die insbesondere in bourgeoisen Kreisen mit der Musik gepflegt werden. Reitz kritisiert nicht mit erhobenem Zeigefinger, sondern stellt dem Zuschauer lediglich die Verhaltensmuster in überzeichneter Form gegenüber. Dem Zuschauer selbst bleibt es dabei freigestellt, diese Szene entweder als Gesellschaftskritik oder nur als lustigen Gag zu betrachten.

Auch die pädagogische Unfähigkeit eines reichen Ehepaares, dessen Sohn Tommy Hermann im Klavierspiel unterrichtet, bietet zahlreiche Anlässe zur Belustigung. Der Vater hat einen Sprachfehler, er stottert und ist trotz seiner scheinbar hohen Bildung kaum in der Lage, ein deutliches Wort hervorzubringen. Lediglich wenn sein Sohn wieder irgendwelche Dummheiten begangen hat, kann er - ohne zu stottern - herumbrüllen. Die Mutter macht gymnastische Übungen während der mißmutige Sohn von Hermann unterrichtet wird. Man kann es sich leisten, mit Geld um sich zu werfen und bezahlt Hermann den Urlaubsaufenthalt samt Gehalt auf Sylt. Lediglich der Sohn Tommy ist ihr Sorgenkind. Er erbringt in der Schule mangelhafte Leistungen und die Eltern lassen das Kind auf Rat des Schulpsychologen musikalisch unterrichten. Während des Essens nervt Tommy Hermann und die Eltern mit fürchterlichen Tönen, die er auf einer Mundharmonika erzeugt. Hermann ist bereits der dritte Klavierlehrer den er „verschlissen“ hat und auch er kann nur mit einer enorm hohen Bezahlung gehalten werden. Der, mit einer Lederhose bekleidete, Tommy hat kein Interesse an der Musik und dem Klavierspiel sondern blättert lieber in den, von den Eltern liegengelassenen, Herrenmagazinen und betrachtet die dort abgebildeten nackten Frauen.

Das Dorforiginal Glasisch-Karl tritt als der eigentliche Erzähler der Schabbacher-Dorfchronik *Heimat* auf. Neben Maria Simon ist er die Person, die in jeder Folge der *Heimat* präsent ist. Im Dorf ist er ein Einzelgänger, der zwar an allen Dorfereignissen teilnimmt, von den anderen Dorfbewohnern aber gemieden und nie voll akzeptiert wird. In der ersten Folge wird als Grund für die ablehnende Haltung der Dorfbewohner ein Hautausschlag angeführt, die Folge eines Gasangriffes im Ersten Weltkrieg. Später gerät dieser Grund jedoch bei den Dorfbewohnern in Vergessenheit. Glasisch gilt einfach als Außenseiter, als „Dorforiginal“, über dessen Leben sich aber nie wirklich jemand Gedanken macht. Er ist der stumme Beobachter, der bei allen Geschehnissen des Dorfes zugegen ist, alles registriert aber nie wirklich beachtet wird.
Gerade diesen Glasisch hebt Reitz nun als den eigentlichen Erzähler heraus. Er hat die Geschichte des Dorfes miterlebt - aufgrund seiner Ausgrenzung dabei aber immer einen außenstehenden, übergeordneten Standpunkt innegehabt.

Anhand der Photos, mit denen jede Folge eingeleitet wird, erläutert er dem Zuschauer aus einer übergeordneten Sicht die Geschehnisse
Diese Photosequenzen sind eine Art inszenierte „Oral-History“. Glasisch schildert beim Betrachten der alten Photographien sein subjektiv geprägtes Erleben der vergangenen Situationen. Er gerät schnell ins Fabulieren und hat zu jedem der Photos seine eigene Geschichte zu erzählen. Dabei treten viele vergessene und verdrängte Kapitel der Dorfgeschichte ans Tageslicht.
Doch Glasisch ist nicht in jedem Fall der unbeteiligte unschuldige Betrachter der Ereignisse. So war er beispielsweise auch einer derjenigen, die die junge Apollonia mit seinen anzüglichen Bemerkungen und einem haltlosen Gerücht aus dem Dorf ekelte.

Auch Eduards Goldsuche im Schabbacher Goldbach ist eine der derb-komischen Anekdoten, die in die dörfliche Historie Eingang gefunden hat. Eines Tages kehrt Eduard aufgeregt heim und berichtet seinen Familienangehörigen in der Küche von einer Entdeckung. Bei der Pannenhilfe, die er zwei Bonner Geologen gegeben habe, habe er in deren Auto zahlreiche Dosen mit geologischen Proben aus der nächsten Region gesehen. Eine der Dosen habe die Aufschrift „Gold“ getragen. Paul tut es als Spinnerei ab, während die anderen Familienmitglieder, vom Goldrausch ergriffen, Spekulationen anstellen, warum der „Goldbach“ oder der „Silbersee“ diese Namen tragen.
In der anschließenden Szene nähert sich die Kamera im Goldbach, knapp über der Wasseroberfläche schwimmend, einem eigentümlichen Geschehen. Eduard und die beiden Dorforiginale Glasisch und „Glockzieh“ stehen im Wasser des Baches und waschen in Wannen und Schalen „Gold“ aus dem Bach. Eduard trägt zu allem Überfluß eine Goldgräbermontur mit einem verfilzten Trapper-Hut. Die Aktion unterliegt strengster Geheimhaltung, niemand im Dorf soll schließlich erfahren, daß im Hunsrück Gold zu finden ist. Im Folgenden streichen die drei Männer lausbubenhaft mit ihren Fahrrädern durch die nächstgrößere Hunsrückstadt Simmern. Sie überlegen vor den Schaufenstern, was sie sich vom Erlös ihres „Goldes“ kaufen werden. Der alte „Glockzieh“ möchte für sein „Geld“ gleich sechs Paar Schuhe auf einmal kaufen, eins aus Schweinsleder, eins aus Rindsleder, eins aus Kalbsleder, sowie Gelbe und Schwarze! Am Abend versuchen sie, in ein Nachtlokal zu gehen, in das sie, aufgrund ihrer schmutzigen Goldgräberkleidung, gar nicht erst hineingelassen werden. Spät am Abend wollen sie das aus dem Bach gewaschene glitzernde Metall noch verkaufen. Eduard möchte das „Gold“ von seinem Schwager, dem Juwelier Robert, auf dessen Reinheit untersuchen lassen. Dieser stellt jedoch fest, daß es sich bei dem Metall lediglich um Kupferoxyd handelt. Lediglich von einem ganz kleinen, kaum erkennbaren Körnchen vermutet er, daß es goldhaltig „sein könnte“. Darauf antwortet Glasisch in seiner flapsigen Art: „Do wird einer mit `nem Goldzahn uff`n Stein gebiss` ham.“
Doch ganz scheint Eduard von seinem Goldrausch nicht loszukommen. Jahre später steht er wieder, wegen seiner Lungenkrankheit chronisch hustend, barfuß im Bach und wäscht „Gold“.

Eine andere Anekdote beschreibt die Suche nach einer Kinderleiche in Wiegands Jauchegrube. Im Dorf geht ein Gerücht um, das Zigeunermädchen Apollonia, das im Dorfgasthaus arbeitet, habe ein Kind von einem Franzosen bekommen, dessen Leiche nun in der Jauchegrube des Gasthauses liege. Einige Tage später beginnt man unter den Augen der Polizei und der übrigen Dorfbewohner, die Jauchegrube mit langen Stäben nach der Kinderleiche zu durchsuchen. Plötzlich stößt man auf etwas Hartes. Gleich beginnen die Umstehenden zu tuscheln, der Glasisch habe mit dem Gerücht, das er verbreitet habe, doch recht gehabt. Schließlich zieht man, unter dem Gelächter der Zuschauer, Wiegands Motorrad aus der Jauchegrube, das dieser seit einem Jahr vermißt. Am Ende kauft ihm Eduard Simon für ein paar Scheine, des unter dem Einfluß der Inflation wertlos gewordenen Geldes, das Motorrad ab. Nachdem er es wieder hergerichtet hat, fährt er in den kommenden Jahren selbst darauf umher. Wiegand äußert nur, daß er sich sowieso ein Auto kaufen werde, wenn die Zeiten wieder besser würden.

Eduard fährt auf seinem Motorrad in den Wald, um den Männern aus dem Dorf, die Bäume fällen, das Mittagessen zu bringen. Während des Essens blickt der abseits sitzende Paul sich im Wald um und entdeckt eine nackte Frauenleiche. Sie liegt puppenähnlich im Unterholz. In einer Naheinstellung erkennt man einen Käfer über ihr Augenlied krabbeln. Paul läuft erschrocken zu den anderen Männern, die um ein Feuer sitzen und schreit: „Do hinne` liegt an` Frau im Wald un` is` doot!“. Sie eilen zu der Leiche und stellen fest, daß die Frau nicht aus dem Dorf stammt. Sie spekulieren, ob es sich um einen Sittlichkeitsverbrecher handeln könnte und beschließen, im Wald ihre Kleider zu suchen. Währenddessen wird Paul ins Dorf geschickt, um die Hebamme zu holen, die die Frau untersuchen soll.
Sie kommt schließlich in Begleitung mehrerer neugieriger Frauen und aufgeregter Kinder zu Wiegands Schuppen, in der die Leiche, mit Tannenzweigen abgedeckt, aufgebahrt wurde. Sie stellt ein kleines Einschußloch im Hinterkopf fest. Auch die herbeigerufene Polizei, die vom aufgebrachten Wiegand zu seinem Schuppen geführt wird, kann nach einer großangelegten Suchaktion und umfangreichen Personenbefragungen keine Feststellungen machen.
Beim gemeinschaftlichen Beerensammeln im Wald entdecken einige Frauen dann ein ganzes Jahr später die blutverschmierten Kleider der unbekannten Toten. Das Verbrechen wird niemals aufgeklärt.

Ein anderes, in die Dorfchronik eingegangenes Ereignis ist das Verschwinden von Paul Simon, der eines Tages seinem Vater in der Schmiede sagt, er wolle im Dorf-Gasthaus ein Bier trinken gehen, jedoch am Gasthaus vorbei aus dem Dorf, durch die Felder geht und spurlos verschwindet. Der Zuschauer erfährt zwar aus einer kurzen Szene in der zweiten Folge, daß er in die USA ausgewandert ist. Seine junge Frau Maria jedoch, die er mit den beiden Kindern Anton und Ernst im Stich läßt, hat keine Ahnung, was mit ihm passiert sein könnte. Sie kommt aus dem Gasthaus und befragt aufgeregt die anderen Dorfbewohner, ob sie etwas über Pauls Verbleib wissen.

Sein Verschwinden bleibt rätselhaft. Erst zehn Jahre später erfährt die Familie Simon in einem Brief, daß Paul in den USA die Firma „Simon Electric“ gründete, die Rundfunkgeräte produziert. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kehrt er ins Heimatdorf zurück, doch zu jener Zeit sind sich Maria und Paul schon fremd geworden. Auf Nachfrage Marias auf dem Dorffriedhof kann er ihr auch nicht mehr sagen, warum er einst fortging. Dem Zuschauer wird der Grund auch nur angedeutet. In der Nacht vor seinem Fortgehen war er mit dem Vater Mathias auf dem Dachboden, um einen Marder zu jagen. Dabei fiel sein Blick auf seinen, von Staub und Spinnweben überzogenen, selbstgebauten Radioempfänger. Am folgenden Tag stellt er noch, bevor er verschwand, eine Marderfalle im Garten auf. Erst im folgenden Jahr, 1929, wird in dieser Falle der Marder gefangen wird. Das kleine „Ernstche“ behauptet daraufhin, der Vater habe den Marder gefangen.

An einem dunstigen Morgen kommt eine Reiterin an der Burgruine Baldenau vorbeigeritten. Die junge Frau in schnittigem Reiterdreß fragt den Dorfwirt auf französisch nach dem Weg. Unter den Augen der neugierigen Dorfbewohner quartiert sie sich im Gasthaus ein. Bei Nacht treffen sich die männlichen Dorfbewohner auf dem Platz vor dem Dorfgasthaus. Hinter einem erleuchteten Fenster nimmt die junge Frau ein Bad. Die Männer stellen fest, daß Schabbach genau auf der Linie zwischen Berlin und Paris liegt. In seiner bäuerlichen Logik erklärt Wiegand den anderen Bauern, daß, wenn man eine Linie vom Nordpol zum Südpol ziehen würde, diese genau durch Schabbach verlaufe. Ein anderer Bauer ergänzt, daß sie gar nicht zu schätzen wüßten, wo sie hier leben würden. Sie seien die „Mitte der Welt“! Man erinnert sich wieder an Apollonia, die, aus dem Dorf vertriebene, Zigeunerin. Die Wirtin kommt aus dem Gasthaus und läßt die Umstehenden am Badepulver riechen, das die Frau benutzt. Katharina erklärt, daß es nach Großstadt rieche. In einer Traumsequenz sieht sie später ihren Sohn Eduard, der unter dem Brandenburger Tor, das auf dem Schabbacher Dorfplatz steht, der jungen Reiterin vom Pferd hilft. Darauf schreckt Katharina aus dem Schlaf auf und schreibt einen Brief an Eduard, um ihn vor der Frau zu warnen. Am nächsten Morgen um 4 Uhr früh hat die Dame das Dorf aber schon wieder verlassen. Ihr kurzer Aufenthalt bleibt aber in der Erinnerung der Dorfbewohner für lange Zeit erhalten.

Hänschen Betz, der Sohn des Korbmachers, der am Eingang des Dorfes in einem kleinen Häuschen wohnt, ist wegen seiner Sehbehinderung im Dorf bekannt. Er hat nur ein Auge. Wie Katharina in der ersten Folge erklärt, habe ihm ein Schulkamerad bei der Kommunionfeier - beim Essen - mit der Gabel das Auge ausgestochen. Dieser Junge lebt in seiner eigenen Welt, er interessiert sich für die neu errichtete Telegraphenleitung, erkundet auf seinem Fahrrad die Umgebung und führt, nachdem ihn der Aufseher eines nahegelegenen Arbeitslagers auf sein Talent aufmerksam gemacht hat, mit einem Gewehr Schießübungen durch. Über die Lenkstange seines Fahrrades zielt er auf die Porzellanknöpfe der Telegraphenleitung. Da er dabei sein zweites Auge nicht mehr zukneifen muß, trifft er das Ziel besser als jeder andere. Vom Wacht-

meister Martin wird Hänschen zum Bürgermeister Eduard gebracht. Er habe „Sabotage“ betrieben. Hänschen erklärt dem Bürgermeister, es habe „so schön gekracht“. Eduard erkennt das Können des Jungen und besänftigt den Polizisten. Der Junge sei ein Talent. Was gäbe man sonst aus, um ein Talent auszubilden - ein paar „Porzellanknöpp`“ sei es schließlich wert, wenn der Junge so gut schießen lerne. Eduard erklärt dem Polizisten, daß er das Gewehr in Aufsicht nähme. Dabei blinzelt er Hänschen heimlich zu.
Einige Tage später, als Eduard Photos macht, erschallen wieder Schüsse über der Telegraphenleitung. Korbmachers Hänschen schießt von einem kleinen Häuschen in der Landschaft wieder auf die Leitung. Eduard läuft begeistert zu ihm, legt sich neben ihn und versucht nun selbst, die Knöpfe der Leitung zu treffen. Er scheitert klaglos. Gemeinsam mit Hänschen freut er sich wie ein Kind, als dieser noch einen Leitungsknopf herunterschießt.

An einem Morgen des Jahres 1943 ist man auf der Wiese vor dem Dorf mit der Beseitigung der Spuren eines Luftkampfes der vergangenen Nacht beschäftigt. Die deutschen Jäger hätten 16 alliierte Bomber über dem Hunsrück heruntergeholt. Eduard photographiert die Bombenkrater und Trümmer auf der Wiese. Von einigen Kindern wird Wilfried Wiegand zu einer Stelle im Wald geführt, an der ein abgeschossener englischer Flieger liegen soll, der mit dem Fallschirm abgesprungen ist. Wilfried läßt die Kinder im Wagen warten und entdeckt tatsächlich den, im Wald am Boden liegenden, durch seine Verletzungen laut stöhnenden, Fallschirmspringer. Kaltblütig richtet er seine Pistole auf den wehrlosen Mann und erschießt ihn. Als er zum Wagen zurückkehrt, erklärt er den Kindern, sie hätten Recht gehabt. Es sei ein „englischer Terrorflieger“ gewesen, den er auf der Flucht habe erschießen müssen. Er beauftragt seinen Begleiter, den Toten abholen zu lassen, setzt sich in den Wagen und fährt, ohne daß der kaltblütige Mord irgendwelche Folgen für ihn haben wird, davon.

Die im Film geschilderten Episoden sind skurril, anekdotenhaft, schauerlich und derb-komisch. Ganz im Stile mündlich überlieferter Begebenheiten sind sie stark übertrieben, einzelne Elemente sind rational sogar schwer zu glauben. Trotzdem werden die Episoden authentisch und, aus dem filmischen Selbstverständnis heraus, glaubwürdig dargestellt. Sie geschehen beiläufig und haben oftmals keinen äußerlich erkennbaren Einfluß auf die Dramaturgie der Reihe. Die Anekdote von der toten Frau im Wald wird beispielsweise gar nicht aufgelöst. Wie im realen Leben hat hier parallel zum Dorfleben scheinbar ein Gewaltverbrechen stattgefunden. Es liefert noch Jahrzehnte später Grund für Spekulationen und Gerüchte und ist in seiner Ungeklärtheit zum wichtigen Bestandteil der Schabbacher Dorfhistorie geworden. Die Szene ist so gesehen als realistisches Moment zu werten, als Reitz den Mut aufbrachte, sie vollkommen zusammenhangslos in die Reihe einzubinden und so die humanistischen Gestaltungstheorie, die von der „nouvelle vague“ entwickelt wurde - die „Philosophie der Diskontinuität“ (siehe Kapitel 4.2.) -, auch in *Heimat* einfließen zu lassen.

Durch die Einarbeitung der Episoden erhält die *Heimat* einen sagenhaften, fast mythischen Charakter. Durch die unbekannte Frauenleiche - das unaufgeklärte Verbrechen - wird dem Wald, der Hunsrücker Landschaft ein Geheimnis verliehen - ein unverkennbar romantisches Element!
In den scheinbar bedeutungslosen Episoden werden jedoch die Protagonisten charakterisiert. Ihre Reaktionen und ihr Verhalten auf die Geschehnisse, spontane Äußerungen oder Redewendungen geben Aufschluß über ihre Charaktereigenschaften.

Das Atypische der Hunsrücker Landschaft, die fast märchenhafte Welt des Waldes wird in der Szene zu Beginn der zehnten Folge *Die stolzen Jahre* beschrieben. Zwei Brüsseler Geschäftsleute, die mit Anton Simon über den Verkauf der „Optischen Werke Simon“ verhandeln möchten, haben sich mit ihren Mercedes-Limousinen in den Hunsrücker Wäldern verirrt. Die Fahrer lenken die noblen Karossen, die schon optisch einen deutlichen Kontrast zur urigen Waldlandschaft bilden, durch ein verschlungenes Netz kleiner Waldwege. Das Licht der Sonne fällt in gleißenden Strahlen zwischen den Bäumen hindurch in den dunstigen Wald. An einer Wegkreuzung stoppen die Fahrer und verabreden, daß der eine Wagen den Weg erkundet, der geradeaus führt, während der andere Wagen in den linken Waldweg einbiegt. Die, im Fond des Wagens arbeitenden, Geschäftsmänner werden von der schlechten Wegstrecke heftig durchgeschüttelt. Ein Wagen setzt schließlich auf einer Bodenerhebung auf, während der Wagen, der dem anderen Weg gefolgt ist, plötzlich einem Hirschen mit mächtigem Geweih gegenübersteht. Unter den verdutzten Blicken der Geschäftsleute aus der Stadt tritt das Tier wieder ins seitliche Unterholz, wo es noch einen Moment verweilt. Der Wagen stoppt direkt neben dem Hirschen, der Leiter der Verhandlungsdelegation läßt das Seitenfenster hinunter und äußert gegenüber seinem Begleiter, daß das aber eine „merkwürdige Gegend hier“ sei.
Mit dieser Einordnung seiner Hunsrücker Heimat gibt Reitz die Diskrepanz wieder, die zwischen der Außenwelt und der abgelegenen Hunsrück-Idylle besteht. Die Geschäftsmänner aus der Großstadt fühlen sich plötzlich in eine „Märchenwelt“ mit tiefen, undurchdringlichen Wäldern und imposanten Wildtieren versetzt. Diese Abgeschiedenheit verdeutlicht Anton in der folgenden Szene, in der er den Geschäftsleuten beim Essen von Hunsrücker Bauernwurstspezialitäten erläutert, ganz Schabbach sei von Wald umgeben.
Das Bild des Waldes ist nicht nur als geographisches Merkmal zu werten, sondern er besitzt noch eine andere Bedeutung: Er beschreibt die traditionelle, noch unberührte Lebenswelt der Hunsrückbewohner. Das Dorf Schabbach ist fest vom tiefem Wald umschlungen und gibt den Menschen die Geborgenheit, die sich nur an dem Begriff „Heimat“, oder besser noch an dem Hunsrücker Begriff „Geheischnis“ - wie *Heimat* ursprünglich heißen sollte, festmachen läßt. Der Begriff „Geheischnis“, wird in einer, von Reitz selbst verfaßten, fiktiven Vorankündigung der *Heimat* wie folgt beschrieben: *„Der Titel Geheischnis, nicht ´Heimat´ ist der Lieblingstitel des Filmemachers, ein Hunsrücker Wort, eigentlich unübersetzbar, es heißt so viel wie Geborgenheit und*

Vertrauen, Beziehung zu ganz besonderen, ausgewählten Menschen, die einem im Leben etwas bedeuten, mehr als Freundschaft, weniger als Liebe, unentbehrlich, letztendlich bedeutet Geheischnis oder ein ´Geheischnis haben´ so viel wie ein Zuhause, eine Heimat haben. [...] Widersprüchlich wird es in der Filmserie auch geschildert. Nicht losgelöst von dem Bösen, das alle die guten Gefühle erfahren haben."[158] Der Wald in *Heimat*, ein zentrales Bild der Reihe, verkörpert dieses „Geheischnis" am Treffendsten. Der Wald birgt ein unerklärliches Mysterium, hält zugleich jedoch das Dorf und seine Bewohner umschlungen. Die meisten Bewohner fühlen sich in diesem „Umschlungen-Sein" geborgen, verleben, wie Maria Simon, ihr ganzes Leben darin. Andere jedoch, die die Welt „jenseits des Waldes" kennengelernt haben, wie Paul oder Hermann, fühlen sich von dieser Geborgenheit erdrückt und flüchten in die Fremde - in ihre „Zweite Heimat". Doch dieser „Zweiten Heimat", der aus eigener Initiative neu aufgebauten Lebenswelt der Fortgegangenen, ist eines abhanden gekommen: ihr „Geheischnis".

9.5. Die Episode des „Hermännchen" und *Die Zweite Heimat*

Das „Erdrückt-Werden" des Hermann geschieht in der traditionell geprägten Umgebung des Dorfes mit seinen festgelegten, ungeschriebenen Konventionen, die er nicht anzuerkennen bereit ist:
Hermann Simon, der uneheliche Sohn Marias, ging aus ihrer Beziehung zum Landvermesser Otto Wohlleben hervor, der im Zweiten Weltkrieg bei einer Bombenentschärfung ums Leben kam. Hermann selbst wuchs als kleines Kind auf dem Schabbacher Hof auf und war von jeher das wohlbehütete Kind der Mutter. Dem Vater begegnete er nur einmal, als dreijähriges Kind, als dieser Maria auf der Durchreise im Krieg besuchte. Durch seine musikalische Begabung und seinen philosophischen Hang, die der Familie von Anbeginn fremd bleiben, grenzt er sich schon früh von dem traditionellen Dorfleben ab. Als er sich nun in das Flüchtlingsmädchen Klärchen Sisse verliebt, gerät er mit den moralisch-sittlichen Traditionen der Familie in Konflikt. Klärchen, ursprünglich eine Bekanntschaft des Stiefbruders Ernst, stammt aus Herne und arbeitet 1955 in Antons Fabrik in der Verpackung. Mit Lotti, der anderen jungen Frau, die bei den Simons Unterkunft gefunden hat, verbindet sie eine Freundschaft. Als die beiden Frauen am Abend nach der Firmenfeier im Dorfgasthaus angeheitert in das Simonsche Haus zurückkehren, finden sie Hermann in der Wohnstube, über seinen Latein-Hausaufgaben brütend, vor. Sie machen ihre Späße über den strebsamen Schüler und verschwinden tuschelnd mit einer Flasche Sekt in ihrem Zimmer. Als Hermann wenig später seine Aufgaben beendet hat und in sein Zimmer zurückgekehrt ist, das direkt an das der beiden Frauen angrenzt, lauscht er neugierig an deren Tür. Schließlich öffnet er die Tür und fragt die beiden, in einem Doppelbett sitzenden, Frauen, was es denn zu lachen gebe. Nachdem er mit der Antwort „Nix für kleine Jungs" wieder

[158] Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S. 132.

hinausgeschickt wurde, ihnen beim Schließen der Tür aber noch die Zunge herausstreckte, gibt Lotti der Freundin zu verstehen, daß Hermann „gar nicht mehr so klein“ sei. Hermann liegt lange Zeit wach in seinem Bett, spielt mit einer Taschenlampe und lauscht fasziniert den Stimmen aus dem Nachbarzimmer. Schließlich steht er auf, öffnet nochmals die Tür und erkundigt sich, ob Lotti und Klärchen denn nicht leiser sein könnten. Die beiden Frauen bitten ihn herein, fordern ihn auf, die Tür zu schließen und bieten ihm Sekt aus der Flasche an. Hermann darf sich zwischen sie in das Doppelbett legen, nimmt einem großen Schluck aus der Sektflasche und bekleckert sich den Schlafanzug. Plötzlich vernimmt Lotti ein leises Geräusch und wirft Hermann sogleich ihre Bettdecke über den Kopf. Verängstigt geht sie nachsehen, wer da sei, kehrt jedoch sofort zurück, verschließt die Tür und hängt das Schlüsselloch mit einem Wäschestück ab. Abwechselnd trinken sie aus der Sektflasche. Als sich Klärchen wieder mit Sekt bekleckert, legt sie Hermanns Hand auf ihre nackten Knie und zieht die Bettdecke wieder drüber. Während sich Lotti und Klärchen weiter unterhalten, beginnen die drei, sich gegenseitig zu streicheln. Die beiden Frauen äußern, daß es eine „Katastrophe“ geben werde, wenn Maria sie so entdecken würde. Nachdem Hermann schließlich den sexuellen Höhepunkt erreicht hat, steht er im Bett auf und wendet sich schamvoll von beiden ab. Doch Klärchen tröstet ihn und gibt ihm, bevor er geht, noch einen Kuß. Am nächsten Morgen wird Hermann in seinem Bett von der Mutter geweckt, da er verschlafen hat. Sie hilft ihm, wie einem kleinen Kind, sich anzuziehen. Vorwurfsvoll blickt sie ihn an und fragt - auf sein Verschlafen bezogen - was er nur gemacht habe. Sie hat noch nicht erkannt, daß Hermann kein Kind mehr ist und er den Vorwurf, nach der Begebenheit der vergangenen Nacht, auch anders verstehen könnte. Sie trägt dem starrköpfigen Hermann, der mit dem Fahrrad noch zur Schule eilen will, die Schulmappe hinterher.

In den folgenden Tagen kommen sich Hermann und Klärchen immer näher. Hermann schreibt Klärchen ein Gedicht auf Französisch, wofür sie sich mit einem ausgiebigen Kuß bedankt. Unter den gestrengen Blicken von Mutter und Marie-Goot tauschen sie heimlich liebevolle Blicke aus. Auf abendlichen Spaziergängen über die Schabbacher Weiden kommen sich die beiden auch körperlich näher, indem Hermann Klärchen durch ein Loch in seiner Hosentasche fassen läßt. Sie planen, schon bald miteinander richtig verkehren zu können, doch Klärchen befürchtet, ein Kind zu bekommen. Auf dem Dachboden des Elternhauses kommt es dann schließlich zum ersten Geschlechtsverkehr, während die Mutter mit Marie-Goot auf dem Friedhof die Blumen gießt. Durch ein selbstgebasteltes Teleskop kann das Liebespärchen die beiden vom Dachboden aus beobachten. Die beiden richten sich hier auf einer Matratze zwischen altem Trödel, Musikinstrumenten und moderner Literatur - Hesse, Malaparte -, ihr „Liebesnest“ ein, in dem sie in der darauffolgenden Zeit immer wieder zusammenkommen, philosophieren, miteinander schlafen, musizieren oder aber Zweideutigkeiten austauschen.
Gemeinsam erkunden Hermann und Klärchen die Hunsrücker Schieferstollen, wobei sie fast von Glasisch entdeckt werden, der ebenfalls mit einer Fackel

durch die Gänge irrt. All diese Erlebnisse inspirieren Hermann zu Gedichten. Klärchen meint, daß er zu etwas Besonderem geboren sei. Eines Tages überrascht Lotti Klärchen jedoch dabei, wie sie in der Scheune mehrfach vom Heuboden springt. Da sie schwanger ist, versucht sie, sich auf diese Weise des Kindes zu entledigen. Klärchen beklagt, daß sie fast doppelt so alt wie Hermann sei und in ihrem Alter eigentlich schon verheiratet sein müsse. Lotti gelingt es jedoch schließlich, sie zu überzeugen, daß diese Versuche auch keine Lösung seien. Einige Tage später beobachtet der ahnungslose Hermann, wie Klärchen einen Arzt aufsucht. Auf dem Heimweg fängt er sie neben einer Landstraße ab. Auf einer Wiese schwindelt Klärchen ihm vor, von Anton gekündigt worden zu sein und fortgehen zu wollen. Hermann erklärt, ebenfalls fortgehen zu wollen. Er sei anders als die anderen und könne im Hunsrück sowieso nicht das werden, was er werden wolle. Er schwört ihr, nie eine andere Frau zu lieben. Im Büro der Simon Optik erfährt Hermann von Lotti und Anton, daß Klärchen selbst gekündigt hat, doch er glaubt ihnen nicht, sondern beschimpft sie als „Spießer“. Trotzig fährt er mit Antons Mercedes auf dem Firmenhof hin und her und muß vom Stiefbruder erst aus dem Wagen gezerrt werden. Mit dem Rad unternimmt er einen Ausflug zum Rhein. An einer Rheinfähre trifft er sich mit Klärchen, mit der er heimlich einige Tage zeltet. Gemeinsam hocken sie in dem kleinen Zweimann-Zelt im strömenden Regen. Klärchen hat ihm die Abtreibung ihres Kindes gestanden und erklärt ihm den Grund für ihr Fortgehen. Klärchen schildert die Details der Abtreibung und berichtet von einer Krankenschwester, die sie als „Mörderin“ beschimpft habe. Am anderen Morgen photographieren sie sich mit Selbstauslöser im Zelt sitzend.

Das, bis dahin geheimgehaltene, Liebesverhältnis und die Abtreibung fliegen jedoch durch eine Brief auf, den Klärchen an Hermann geschrieben hat. Da der postlagernde Brief von Hermann nicht abgeholt wurde, bringt der Briefträger ihn der Mutter, die ihn ohne das Wissen des Sohnes öffnet. Als Hermann am selben Tag aus der Schule heimkehrt, herrscht zu Hause „dicke Luft“, wie ihm Ernst beim Mittagessen zusteckt. Die Mutter kommt ohne ein Wort zu sprechen in die Küche und blickt Hermann strafend an. Sie gibt ihm mit den Worten „ach, Hermann“ sein Essen auf. Schließlich kommt der Stiefbruder Anton herein und wirft Hermann vor, er wisse doch, was los sei. Er schmeißt ihm Klärchens geöffneten Brief hin und droht ihm mit einer Anzeige. Hermann bezeichnet den Vertrauensbruch der Brieföffnung als „Gemeinheit“, die Mutter packt ihn am Arm und weist darauf hin, daß er noch minderjährig sei und Anton brüllt Hermann, der die Küche verlassen hat, hinterher, daß man dafür sorgen werde, daß er „die“ nicht mehr wiedersehe. Hermann hat sich in seinem Zimmer eingeschlossen und liegt, den Kopf ins Kissen gegraben, auf dem Bett. Die Mutter rüttelt von außen an der Tür, um ihm sein Essen zu bringen. Sie erklärt, daß sie wisse, daß er nicht „Schuld“ sei, daß er nichts dafür könne. Anton kommt hinzu und droht, die Tür einzuschlagen. Aus Hermanns Zimmer dringt jedoch nur ein langgezogener „Nein“-Schrei. Innen steht Hermann von seinem Bett auf, geht ins Nebenzimmer, in dem Klärchen einst lebte, und läßt sich weinend auf ihr ehemaliges Bett fallen.

Im Anschluß folgt eine menschenleere Szene, die den Brief Klärchens, auf dem Küchentisch liegend, zeigt. Der Zuschauer kann nun aus dem off den genauen Wortlaut erfahren, der zu dem familieninternen Skandal führte: „Hermann, mein lieber Hermann. Nun bin ich wieder allein und fühle mich trotzdem nicht einsam und verlassen. Mir ist immer noch warm von Deinem Gesicht in meinem Schoß und Deinen heißen Händen, die mir so viel Kraft geben, daß ich glaube, ich muß laut schreien und alle Menschen halb tot drücken, damit sie was abkriegen von unserer Liebe. Ach, Hermann, als wir uns in dem kleinen Zelt aneinandergekuschelt haben und wir beide nicht mehr frieren mußten, gab es nur noch Dich und mich und die Ewigkeit. Ich weiß nicht, wie lang` die ist - aber auch wenn sie nur noch einen einzigen Tag dauert - es ist gut so. Ist das nicht verrückt? Jetzt bin ich doch schon ganz schön alt und erwachsen. - Ich weiß, Du mußt lachen, wenn Du das liest. Aber ein kleines Mädchen bin ich geblieben. Und nun gibt es Dich auf der Welt und mir kann gar nichts Schlimmes mehr passieren. In der langen schönen Zeit bei Dir zu Hause mußte alles heimlich geschehen. Jetzt ist es so einfach und so klar, ich habe keine Angst mehr. Wir dürfen auch nicht mehr traurig sein und weinen! Versprichst Du mir das? Bei Deiner Mutter, die von unserer Liebe nichts wissen durfte, da hätte auch unser Kind nicht leben können, da bin ich ganz sicher. Aber in ein paar Jahren, wenn wir uns dann immer noch lieb haben, dann kriegen wir ein Kind - oder zwei - oder drei - oder zehn. Hermann, ich liebe Dich auf immer. Dein Klärchen.“

Lotti versorgt Hermann, der noch immer in seinem Zimmer eingeschlossen ist und mehrere Tage nicht die Schule besucht, mit Essen. Anton Simon übernimmt die patriarchale Rolle des fehlenden Familienvaters und versucht, seine Moralvorstellungen und die der Mutter durchzusetzen. Der Stiefbruder Ernst ist der einzige aus der Familie, der zu Hermann hält. Er setzt es schließlich durch, daß die Familie auf die Strafanzeige gegen Klärchen verzichtet. Auch stellt er heimlich für Hermann den Briefkontakt mit Klärchen wieder her - rät ihm jedoch, den Brief direkt nach dem Lesen zu vernichten. In dem Brief verabreden sie sich, das Silvesterfest gemeinsam zu verbringen. Hermann entwendet vom Hof der Firma Simon Antons Mercedes und holt damit Klärchen vom Bopparter Bahnhof ab, wo man sich verabredet hatte. Gemeinsam erleben sie die Jahreswende 1955/56 im Auto am Rheinufer, nachdem sie aus mehreren Hotels verwiesen wurden. Nach der Übernachtung im Auto frühstücken sie gemeinsam in einem Hotel und sprechen über Hermanns Mutter. Klärchen erinnert ihn daran, was Maria in der schweren Zeit alles für sie getan habe, während Hermann selbst die Mutter voller Haß als „Massenmensch“ bezeichnet. Anton spiele sich als sein Vater auf, doch sein wirklicher Vater sei tot. Er sei den Simons „als Kuckuck ins Nest“ gelegt worden. Beim Abschied im Auto überreicht ihm Klärchen noch einen Brief, der ihm den Grund erkläre, warum sie ihn nie wiedersehen könne. In dem Brief verlangt Anton Simon von ihr, jeglichen Kontakt zu Hermann abzubrechen, da man sie ansonsten anzeigen werde. Außerdem hat er ihren jetzigen Arbeitgeber über die Geschehnisse informiert und so ihre Entlassung bewirkt. Während noch aus dem off der Brieftext gesprochen wird, fügt Reitz eine Aufnahme von Anton Simon an, der

in selbstgefälliger Geste mit seinen Angestellten vor seinem Betrieb für ein Photo posiert.
Hermann flüchtet sich in der Zeit bis zu seiner Abiturprüfung in die Musik. An der Orgel der Dorfkirche spielt er mit schmerzerfülltem Gesicht eine emotionsgeladene Orgelkantate. Auf dem Bild einer Totalen des Kirchturms erklärt Reitz dem Zuschauer in einem sachlichen Schrifttitel das weitere Schicksal Hermann Simons. Er habe mit 18 Jahren für immer das Dorf verlassen und sei in die Hauptstädte gegangen, um Komponist zu werden.

In der *Zweiten Heimat* taucht Klärchen nochmals auf - allerdings nicht als, von einer Schauspielerin verkörperter, Charakter, sondern lediglich als Abdruck in Hermanns Kissen. Als Hermann nach einem Konzertbesuch in sein Münchener Zimmer zurückkehrt, das er gemeinsam mit dem Hunsrücker Clemens bewohnt, erzählt dieser ihm, daß eine junge Frau auf ihn gewartet habe. Hermann, der der Liebe für immer abgeschworen hat, versucht verzweifelt aus Clemens herauszuhorchen, wer die unbekannte Fremde, die zwei Stunden vergeblich auf ihn wartete, gewesen sei. Doch der behäbige Clemens kann sich weder an ihr Aussehen noch an ihre Kleidung erinnern. Nach mehrfachem Hin-und-Herschwenken glaubt er sich zu erinnern, daß ihre Augenfarbe „eher dunkel“ gewesen sei, was Hermann dazu hinreißt, ihn grob zu beschimpfen. Erst Tage später erfährt Hermann aus einem Brief, den ihm sein Vermieter, der Kohlen-Josef, fürsorglich aufs Kopfkissen gelegt hat, daß die rätselhafte Besucherin Klärchen war.
Sie eröffnet ihm, in den vier Stunden des Wartens zu der Erkenntnis gelangt zu sein, daß er nun ein ganz anderes Leben führe. Sie erachtet es als Vorsehung, ihm nicht mehr begegnet zu sein und informiert ihn darüber, daß sie mittlerweile verheiratet sei und in einer glücklichen Ehe lebe. Sie wolle nun für immer von ihm Abschied nehmen, obwohl die Erinnerung immer noch weh tue.

In der *Zweiten Heimat* läßt Hermann Simon nur noch wenige Einflüsse aus dem Hunsrück an sich heran. Der Kontakt zur Mutter ist fast gänzlich abgebrochen; der Versuch, ihr einen Brief zu schreiben und sein Fortgehen zu begründen, scheitert. Einzige Kontaktperson zum Hunsrück ist in der *Zweiten Heimat* lediglich Hermanns einstiger Lehrer, Herr Schierer, mit dem er in Briefkontakt steht und der ihn eines Tages mit seiner Freundin Marianne, einer noch jungen Frau, in seinem Münchener Zimmer besucht. Der Lehrer Schierer ist ähnlich wie Hermann ebenfalls ein Ausbrecher aus den Traditionen der Heimat, jemand der nicht bereit ist, die gesellschaftlichen Konventionen zu akzeptieren und ein Förderer der Kunst. Der Lehrer hofft bei Hermann auf Verständnis für seine ungewöhnliche Liebe zu stoßen. In Simmern muß er diese Liebe geheimhalten, doch Hermann wird in sein Vertrauen gezogen.

Die Episode des Hermann ist ein zentrales autobiographisches Motiv, mit dem Reitz sich selbst und seinen eigenen Lebensweg in die Chronik des Hunsrückdorfes einordnet. Wie Reinhold Rauh in seiner Reitz-Biographie beschreibt, gab es ähnliche Begebenheiten auch in Reitzs eigener Jugend, die nun, in ent-

sprechender Dramatisierung, in die *Heimat* einflossen: *„Aber auch zuhause in Moorbach wurde Edgar Reitz der Duft von Frauenhaaren immer vertrauter. Eine Sechsundzwanzigjährige, Klärchen mit Vornamen, hatte in den Nachkriegsjahren bei Familie Reitz Quartier bekommen. Allmählich wurde die Freundschaft zwischen ihr und dem Fünfzehnjährigen immer enger - so eng, daß sie schließlich das Haus wieder verlassen mußte. Andere schwärmerische Verhältnisse folgten [...] In seinem Buch ´Liebe zum Kino´ berichtet Edgar Reitz von einer, seine Jugend sehr bestimmenden, Liebschaft, die ihn mit einer, aus anderen sozialen Schichten stammenden, Frau einte. Die Eltern hätten ihr dann vorgeworfen, daß sie durch die Beziehung mit ihm aus ihrer Armeleutewelt herauskommen wollte.*“[159] Die freie, künstlerische Verarbeitung solcher Erfahrungen trifft für die *Heimat*-Chroniken sicherlich eher zu, als eine exakte Aufarbeitung autobiographischer Erlebnisse. Hermann Simon ist keineswegs die einzige Person der beiden Reihen, die Autobiographisches aufweist. In der ersten *Heimat*-Reihe bildet die Episode von Hermanns Skandal nur einen kleinen Teil innerhalb der gesamten Dorfchronik. Erst durch die Tatsache, daß Reitz diese Einzelepisode zum eigenständigen Thema seiner *Zweiten Heimat* macht, wird die autobiographische Bedeutung dieses Geschehens soweit hervorgehoben, daß der Zuschauer die Wichtigkeit der Figur des Hermann für Reitzs künstlerische Arbeit erkennt. In der ersten Reihe war diese noch gar nicht in seiner vollen Bandbreite zu erkennen gewesen. Die Äußerung Hermanns „Liebe muß schlimm sein - sonst ist es keine!“ faßt all die Leiden des Künstlers zusammen, die nur er in seiner Funktion und in dieser Intensität erleben kann.

Doch für das Hauptuntersuchungsgebiet dieser Arbeit - die „filmische Geschichts-Chronik“ - muß man anerkennen, daß die gesamte *Zweite Heimat* „nur“ eine Episode innerhalb des großen *Heimat*-Episoden-Zyklus bleibt. Durch die Ausarbeitung dieser Episode auf eine Länge von immerhin mehr als vierundzwanzig Stunden wird die Wichtigkeit für Reitzs Autobiographie erkennbar!

Durch den Fortgang des Hermann, das radikale Abwenden von der bisherigen Lebenswelt, erhält diese Episode eine eigenständige Qualität, die die „Lange Form“ der filmischen Erzählung - parallel zur ersten *Heimat* erst rechtfertigt. Durch ihre inhaltliche Veränderung wird sie erst zur *Zweiten Heimat*. Das Gesamtkonzept, der Bezug zwischen *Heimat* und der *Zweiten Heimat*, ist nichtlinear. Teilweise laufen die Reihen zeitlich parallel zueinander ab. Doch aus der Sicht der Aufarbeitung der deutschen Historie bleibt *Die Zweite Heimat* nur eine Episode des großen Gesamtzyklus, die den Fortgang Hermanns nach München weiter ausführt.

---

[159] Rauh, Reinhold: Edgar Reitz - Film als Heimat. Hrsg. v. Bernhard Matt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1993. S. 25f.

9.6. Symbolik

In der *Heimat* hatte die Dramaturgie der Episoden trotz chronologischen Aufbaus einen sagenhaften, mythischen Charakter. In der *Zweiten Heimat* wechselt Reitz nun vom Mythischen und Sagenhaften auf eine eher symbolträchtige Ebene. Nun sind die Charaktere nicht mehr Figuren aus der Erinnerung der frühen Kindheitsphase. *Die Zweite Heimat* verarbeiten die Jugend und das Erwachsenwerden von Menschen. Sie besitzt einen stark analytischen Charakter. In der *Zweiten Heimat* werden Geschehnisse nicht mehr nur ausschließlich beschreibend dargestellt. Diese analytische Herangehensweise drückt sich in einer Symbolik aus, mit der Reitz das Geschehen kommentiert und versucht, es in einen Zusammenhang einzuordnen.

Ein Beispiel hierfür ist die Szene im Büro eines Wohnungsvermieters, bei dem sich Hermann und Waltraud vorstellen. Um dem mißtrauischen Vermieter eine gesicherte Existenz zusichern zu können, stellt Waltraud Hermann ungefragt als ihren zukünftigen Ehemann vor. Auf die Fangfrage, ob sie Kinder liebe, antwortet Waltraud geschickt, daß sie die Kinder andere Leute sehr liebe. Der Vermieter wünscht sich feste Einkommen, doch Hermann entgegnet, daß feste Anstellungen bei Komponisten selten seien, er jedoch sehr potente Auftraggeber wie Rundfunkanstalten, Opernhäuser, die Schallplattenindustrie, die Film- und Fernsehbrache oder die Werbung hinter sich habe. Gegen einen Nachweis der Eheschließung, eine Kopie des Aufgebotes vom Standesamt, erhalten die beiden schließlich die ersehnte Wohnung. Nachdem der überrumpelte Hermann mit finsterer Mine seine „zukünftige Ehefrau“ hinausgeleitet hat, sieht der Zuschauer den Hund des Vermieters in einer Ecke des Raumes. Das dressierte Tier macht treu und ergeben „Männchen“.
Mit diesem allegorischen Bild legt Reitz eindeutig seine Position zu solch einer, von der Gesellschaft aufoktroyierten, Lebensgemeinschaft dar. Nicht mehr die freie Entscheidung eines Individuums für einen, wie auch immer gearteten, Lebensweg ist entscheidend, sondern die gesellschaftliche Konvention, die besagt, daß nur ein verheiratetes Paar die Grundlage für eine dauerhafte und gesicherte Existenz bilden kann. Doch die Dauerhaftigkeit einer solchen zwangsweisen Lebensgemeinschaft führt Reitz dem Zuschauer im weiteren Verlauf der Reihe vor: Nachdem man ein gemeinsames Kind bekommen hat, leben sich die Ehepartner langsam, aber unmerklich auseinander. Hermann hat hinter dem Rücken der Ehefrau eine heimliche Geliebte, es kommt zu heftigen Auseinandersetzungen, unter denen die Tochter Lulu zu leiden hat.

Huan begeht am Abend der Hochzeitsfeier von Hermann und Waltraud im Garten der Villa einen Selbstmordversuch. Er hat versucht, sich mit dem Gewehr Rainers ins Herz zu schießen, wurde jedoch von diesem im letzten Moment daran gehindert. Äußerlich trägt er nur eine leichte Verletzung davon, doch innerlich hat er sich von den Freunden, die er nie ganz verstand, distanziert. Er ist der Einzige, der nach dem Ereignis noch in Fräulein Cerphals Villa wohnen bleiben darf. Hier beginnt er nun ein Mosaik zu erstellen, das in Tra-

dition seiner südamerikanischen Herkunft, einem indianischen Götzenbild nachempfunden ist. Mit einem Papierhut auf dem Kopf arbeitet er einsam, in sich versunken Woche um Woche, bei Tag und bei Nacht im Schein einer Fackel an seinem Werk - einer dunkelhäutigen Gestalt mit indianischem Schmuck und angewinkelten Armen -, nur, um es am Ende, als Fräulein Cerphal ihre Villa verkauft, unvollendet zurückzulassen.
Als Rainer von einem Filmdreh in Südamerika zurückkehrt und wie gewohnt den Fuchsbau aufsuchen möchte, findet er an seiner Stelle nur noch eine Abrißgrube vor, neben der er, unter Zweigen, das fremdländische Mosaik Huans findet. Auf Rainer, der nicht weiß, wer das Mosaik hergestellt hat, wirkt es wie ein unsichtbarer Verweis auf die Welt, aus der er gerade glaubte, zurückgekehrt zu sein. So bestellt er denn auch gleich seinen Kameramann Rob zum Abrißgelände, um dem Verschwinden des Hauses mit der Kamera nachzugehen. Um zu verstehen, was passiert ist, werden die Leute aus der Nachbarschaft interviewt. Sämtliche Häuser der Fuchsstraße wurden an die „Münchner Baugrund AG“ verkauft, die an ihrer Stelle moderne Bürobauten errichten möchte. Als Grundidee möchte Rainer im ersten Zorn über den Abriß des Hauses darauf verweisen, daß die Menschen der Antike daran glaubten, daß jeder Ort seine Gottheit habe und diese sich bitter rächen konnte, wenn sie beleidigt wurde.
Huan ist der chilenische Student, der sein Heimatland verlassen hat, aber nie in der Fremde Deutschland hat Wurzeln schlagen können. Er konnte sich nicht, wie Hermann, in München eine „Zweite Heimat“ aufbauen. Huan ist ein „Heimatloser“, seine Beziehungen - auch seine Liebesbeziehungen - verlaufen allesamt im Sande. Er findet, trotz seiner aufrichtigen Freundlichkeit, nie den gewünschten Anschluß und verschwindet spurlos, nachdem sein halbfertiges Mosaik mitsamt der Villa dem Erdboden gleich gemacht wurde, ohne daß dieses Verschwinden von einem seiner angeblichen Freunde überhaupt bewußt wahrgenommen wird.
Einzig und allein sein ständiges Spiel auf der Panflöte ist ein wehmütiger Bezug zu seiner verlorenen Heimat. Erst in der letzten Folge entdeckt Waltraud ihn zufällig in einem Zirkus, der am Rheinufer gastiert. Hier kann er seine Jonglierkunststücke vorführen und gemeinsam mit den anderen Artisten in einem unsteten Zirkusleben - heimatlos - durch die Lande ziehen.

Ein ähnlich verlorenes Wesen ist der Filmemacher Rainer. Rainer ist ein Künstler, dessen Emotionalität und Sensibilität hinter einer rauhen Fassade verborgen bleibt und nur in den Filmen, die er macht, nach außen dringen kann. Rainer wird nach seiner Rückkehr aus Südamerika von Alex prophezeit, daß er „mit 33 Jahren ins Christus-Alter komme“ und „daß es Zeit werde, etwas für seine Unsterblichkeit zu tun“. Seine Suche nach dieser Unsterblichkeit beginnt an der Abrißgrube des Fuchsbaus, an der Rainer spontan, noch ohne konkretes Ziel vor Augen, beschließt, einen Film zu machen. Und so beginnt er eine Recherche, in deren Verlauf er in die dunkle Vergangenheit des Fuchsbaus und der Cerphal- und Goldbaumfamilien eindringt. Er deckt die Verfehlungen Gattingers auf und macht dessen jüdischstämmige Tochter Esther in

Venedig ausfindig. In ihr findet er die letzte große Liebe und verarbeitet ihren dramatischen Lebensweg - das traumatische Erlebnis, daß die Mutter vom eigenen Vater in ein Konzentrationslager eingewiesen wurde - schließlich zu einem Filmdrehbuch mit dem Titel „Esther“. Dieses Drehbuch ist das letzte große Werk vor seinem Tod. Ein Werk, das zwar nie verfilmt wird, aber doch sein begrenztes Leben überdauert und ihm ein Mysterium, das Mysterium des unvollendeten Kunstwerkes, verleiht.
Der Vorname Rainer stellt die Parallele zu einem anderen, realen deutschen Filmemacher her, der trotz, oder vielleicht auch wegen seiner weitschweifenden künstlerischen Zielsetzungen ebenfalls am „wahren“ Leben scheiterte: Rainer Werner Fassbinder.
In einem Gespräch mit Alex zu vorgerückter Stunde und unter dem Einfluß von reichlich Alkohol in Renates Kneipe gibt Reinhard dem Freund zu erkennen, daß er das „Einsamkeitsspiel“ nicht mitspiele. Er wolle dazugehören und gebraucht werden. Mit diesem Satz analysiert Reitz die Verweigerungshaltung, mit der sowohl sein Filmprotagonist Rainer wie auch der Filmemacherkollege Fassbinder sich dem tatsächlichen Leben entgegenstellten und sich, wie im Drogenrausch, in ihre illusionäre „Filmwelt“ flüchteten. Im tatsächlichen Leben ist Rainer ein einsamer Mensch, er empfindet eine innere Einsamkeit, die auch durch die Faszination, die er als Filmemacher auf junge Frauen und Mädchen wie etwa Trixi ausübt, nicht überdeckt werden kann. Rainer sucht nach einer tiefen inneren Beziehung, nicht nach Äußerlichkeiten wie Ruhm oder gesellschaftlicher Anerkennung.
Rainers symbolträchtiger Tod im Ammersee hebt die Extravaganz seines „Künstlerlebens“ hervor. Seine Leiche wird nie gefunden und die Ursache seines Todes bleibt ungeklärt. Man erfährt nicht, ob er Selbstmord beging, ein tragisches Unglück passierte oder ob er vielleicht doch einen Weg fand, seinem Leben zu entfliehen und woanders, inkognito, neu zu beginnen. Sein Tod ist wie seine Liebe zur Kunst mit einem Mysterium verbunden. Erst durch das Mysterium erlangt er seine Unsterblichkeit. Hierin und in dem Ort des Verschwindens, einem bayrischen See, gibt Reitz einen Verweis auf den Bayernkönig Ludwig II. - einen ebenfalls verkannten, als Spinner und Geisteskranken abgetanen Kunstliebhaber, der erst durch die mysteriöse Art seines Todes zu Unsterblichkeit und später Anerkennung fand, die ihm im gewöhnlichen Leben ansonsten nicht zuteil geworden wäre.

9.7. Autobiographisches

Während Reitz in der ersten *Heimat* das Erleben seiner Kindheitswelt in eine eher beschreibende Bildsprache umsetzte, steht in der *Zweiten Heimat* die Aufarbeitung eines bewußt erlebten Lebensweges im Zentrum. Nicht mehr die unbewußt wahrgenommenen, aber fest in die Erinnerung eingebrannten Episoden einer Kindheit werden erzählt, sondern nun setzt Reitz sich mit der eigenen Selbstfindung in der Zeit seiner Jugend auseinander. Die Aufarbeitung der Jugend als Zeit der Unsicherheit und des Selbstzweifels, die der Protagonist

Hermann nach tiefen psychische Verletzungen überwindet und schließlich zu einem eigenständigen Leben in einer „neuen Welt“ - außerhalb des Hunsrück - führt.
Zuerst einmal ist das Motiv des Fortgehens aus der ursprünglichen Heimat das wesentliche, autobiographisch geprägte Motiv. Nach dem Skandal in Schabbach um seine Liebe zu Klärchen und um deren abgetriebenes Kind leistet Hermann in einem Gebet zu Gott einen Schwur. Er kniet in der ersten Folge der *Zweiten Heimat* mit nacktem Oberkörper vor seinem Bett nieder und blickt mit euphorisch starrem Blick, in ein warmgelbes Licht getaucht, nach oben. In einer sachlichen Aufzählung stellt er die Dinge heraus, die für sein neues, zukünftiges Leben noch von Bedeutung sein sollen: Er gelobt, daß es für alle Zeiten mit der Liebe vorbei sei. Wenn es die Liebe gebe, dann gebe es sie nur einmal. Auf die zweite, dritte, vierte, fünfzehnte Liebe könne er verzichten, weil er sie lächerlich finde. Außerdem schwört er, immer wieder ins Hunsrücker Platt verfallend, Schabbach und den „schrecklichen“ Hunsrück, vor allem aber die Mutter und das Elternhaus, zu verlassen und nie mehr zurückzukehren - auch dann nicht, wenn er einmal berühmt sei. Die Musik solle fortan seine einzige Liebe sein, denn die Musik sei überall dort, wo die Menschen frei seien. Im Wissen, von niemandem verstanden zu werden, wolle er von den großen Meistern lernen, die auch alle einsam waren. Sobald er neunzehn sei und das Abitur bestanden habe, werde er das alles eisern in die Tat umsetzen. Nachdem er dieses improvisierte „Gebet“ mit einem „Amen“ beendet hat, schwingt im Hintergrund, wie von Geisterhand, die Tür seines Kleiderschrankes auf. Hermann blickt über seine Schulter und erkennt im Spiegel der Schranktür sein eigenes Spiegelbild. Im Moment des Erkennens wird das Spiegelbild erstaunlicherweise schwarz-weiß.
Dieses symbolträchtige Bild bietet interessante Deutungsmöglichkeiten: Hermann hat sein eigenes Ich entdeckt - oder Reitz sein Alter ego in Hermann. Dadurch, daß Hermann in den *Heimat*-Reihen eine eigenständige Persönlichkeit ist - er ist eben kein Filmemacher sondern Musiker -, wird der autobiographische Gehalt in seiner Figur auf viele Arten deutbar. Indem er diese Distanz zu seiner eigenen Biographie schafft, gelingt es Reitz, in freier ungezwungener Form einzelne autobiographische Elemente in die Figur des Hermann einfließen zu lassen.

Demonstrativ vereinbaren Huan und Hermann bei einer Straßenbahnfahrt durch eine Münchener Villengegend, ihre Väter zu vergessen, die sie eh kaum gekannt hätten. Mit der Äußerung „Wir haben uns selber geboren - wir bringen uns selber auf die Welt“ bringt Hermann sein Motiv für den Fortgang auf den Punkt. Huans pathetische Schlußfolgerung „Götter zu seien“ hebt nochmals die schöpferische Kraft dieser „Fortgeher“ hervor.
Die Zweite Heimat stellt den Neuanfang im Leben eines Menschen dar, der sich selbst, aus freien Stücken, für einen anderen neuen Lebensweg entscheidet und dafür seine eigentliche Heimat, den Geburtsort, die Mutter, die gesamte unfreiwillig vorgegebenen Lebensgemeinschaft wie auch die Landschaft der Heimatregion hinter sich lassen muß. Erst aus dieser Konsequenz heraus

kann schließlich ein schöpferisches Motiv erwachsen, die Grundvoraussetzung für künstlerische Arbeit. Dieser Neuanfang, die Hinwendung zur Kunst, wird von Reitz im Bild der „zweiten Geburt“ zusammengefaßt.
Zehn Jahre später, 1970, versucht Hermann der Mutter in einem Brief seine Gründe für sein damaliges Fortgehen zu erläutern. Doch sämtliche Erklärungsversuche scheitern und seine Briefbögen landen zerknüllt im Mülleimer. Wie schon sein Stiefvater Paul, ist auch Hermann nicht in der Lage, sein Fortgehen rational zu erklären. Beide sind einfach Menschen, die ohne ihre Freiheit und Selbstbestimmung nicht leben können - ein Motiv, das sich vielleicht in der „Wolfs-Ballade“, die Hermann für Clarissa schrieb, am Treffendsten fassen läßt. Wie ein verängstigtes wildes Tier, das sich nicht in eine übergeordnete Weltordnung, Dorfgemeinschaft oder Familie einordnen läßt, sondern frei über sich selbst bestimmen muß, wollen sie leben. Unter anderen Umständen wäre ein Leben für beide nicht möglich. Vielleicht ist dieses ja eine Folge der tiefen inneren Verletzungen, die beide erlitten haben: Paul durch das Kriegstrauma des Ersten Weltkrieges und Hermann durch das Fortgejagt-Werden aus der eigenen Familie.

Das Auftauchen von Reitzs einstigem Auto[160], einem Citroen DS-Cabrio, in beiden Reihen ist nicht nur ein Gag, sondern dient gleichzeitig als Symbol für ein zentrales autobiographisches Motiv, das ihn prägte: Die Rückkehr in die Heimat nach langen Jahren der Suche und Abwesenheit:
Bereits 1967 war Hermann in diesem Wagen mit zwei Freundinnen seine Mutter besuchen gekommen: Mit dem ausländischen Fahrzeug mit Münchener Kennzeichen und den beiden Mädchen an seiner Seite fährt er demonstrativ durchs Dorf. Die Mutter beklagt sich über seinen Vollbart und kann es nicht verstehen, daß er gleich beide Mädchen als seine „Freundinnen“ bezeichnet. Hermann, von der Mutter noch immer als „schrecklicher Jung`“ bezeichnet, spricht mit tiefer, verrauchter Stimme und benutzt ohne Rücksicht auf die alte Frau derbe Redewendungen.

Dieses französische Fahrzeug, mit dem Hermann in die ursprünglichen Heimat zurückkehrt, steht als Symbol für eine andere Lebensweise, die sich Hermann als Künstler aufgebaut hat.
Es ist auch das Fahrzeug, mit dem er zur Beerdigung der Mutter fährt und in dem er auf der Straße dem, im strömenden Regen zurückgelassenen, Sarg gegenübersteht: Im Jahr 1982 ist Maria Simon gestorben und liegt, von der Familie umringt, in ihrem Wohnzimmer aufgebahrt. Alles wartet auf Hermann, der vom Stiefbruder Anton sogleich wieder als „Künstler“ beschimpft wird. Zur selben Zeit befährt Hermann in seinem grauen DS-Cabrio eine Serpentinenstraße, die in den Hunsrück hinaufführt. Er stoppt abseits der Straße und beginnt sich umzuziehen. Er tauscht Jeans und Wildlederjacke gegen einen

[160] Reitz selbst fuhr zur Zeit der Dreharbeiten von *Heimat* im Jahr 1980 einen 12 Jahre alten Citroen DS - ein Fahrzeug, das mehr für ihn war als ein bloßes Fortbewegungsmittel, das ein eigenes Lebensgefühl in sich trägt. (Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.22.)

schwarzen Anzug. Mittlerweile wird in Schabbach der Sarg der Mutter geschlossen und der Priester beginnt, ein Gebet zu sprechen. Der Leichenzug formiert sich vor dem Haus. Während Hermann, schon im strömenden Regen, eine schmale Landstraße befährt, zieht sich über dem Schabbacher Leichenzug der Himmel dunkel zusammen und der Donner beginnt zu grollen. Urplötzlich beginnt der Regen in Strömen herniederzuprasseln und die Teilnehmer der Beerdigung müssen sich in nahegelegene Hauseingänge flüchten. Den Sarg Marias läßt man kurzerhand auf der Straße stehen. Als Hermann schließlich in den Ort einfährt, steht er plötzlich in seinem Wagen dem herrenlosen Sarg der Mutter gegenüber. Nachdem sich der Schauer wieder verzogen hat, kann der Beerdigungszug fortgesetzt und Maria zu ihrer letzten Ruhe auf dem Dorffriedhof getragen werden, die lediglich von amerikanischen Düsenjägerflugzeugen unterbrochen wird, die über dem Hunsrück ihre Testflüge absolvieren.
Die Skurrilität der letzten Begegnung zwischen Hermann und seiner Mutter Maria drückt, in optische Bilder gesetzt, das widersprüchliche Verhältnis aus, das Maria zu ihrem unehelichen Sohn Hermann hatte. In seinem „Künstlerauto“, dem Symbol für Hermanns neu gefundene „Heimat“ in der Fremde, steht er plötzlich einer traditionellen Dorfbeerdigung gegenüber. Neugierig wird er in seinem Auto von den, in den Eingängen der Häuser verschanzten, Angehörigen beäugt.
Der Citroen DS taucht in der *Zweiten Heimat* übrigens wieder auf. Durch die nicht-lineare Struktur, mit der beide *Heimat*-Reihen ineinander verwoben sind, spielt die Szene in der *Zweiten Heimat* nun wieder im Jahr 1969: Hermann, der nach einem Ehestreit sich vorübergehend von seiner Frau getrennt hat, trifft unerwartet die Tochter Lulu auf einem Friedhof wieder. Aus Freude, die kleine Tochter wiedergetroffen zu haben, beschließen sie, zu verreisen. Hermann erklärt ihr, daß man zum Verreisen ein Pferd - oder besser noch ein Auto benötige. Spontan beschließen sie, ein Auto zu kaufen. Im Schaufenster eines Autohauses entdecken sie schließlich ein Citroen DS-Cabrio, mit dem sie in der anschließenden Szene über eine schmale Straße durch eine ländliche Region fahren. Schließlich fährt Hermann mit der Tochter in einer Seilbahn einen Berg über einen romantisch gelegenen See hinauf.

Die Kameraarbeit bei Reitz hat spielerische, fast kindliche Züge. Das Experiment, ob nun in der Farbgestaltung oder auch bei der Wahl ungewohnter Kameraperspektiven, macht ihm Freude - beinhaltet die Weigerung des Künstlers Reitz, erwachsen werden zu wollen. Genauso kindlich, wie Reitz mitsamt Kamera während der Beerdigung der Maria Simon mit zwei Kindern unter den Tischen herumkriecht, um die Beerdigungsgäste an ihren Füßen zu erraten - genauso abenteuerlich, genauso erlebnishungrig ist seine gesamte Kameraarbeit, die immer in Opposition zu der gewohnten Perspektive steht. Dieser andere Blickwinkel des Edgar Reitz beinhaltet auch heute noch die Hauptzielsetzung der Oberhausener Gruppe, gegen die starren, unantastbaren Konventionen, die von „Papas Kino“ vorgegeben wurden, zu protestieren. Im Gegensatz zu den frühen Produktionen des „Neuen Deutschen Films“ kann Reitz jedoch in den *Heimat*-Reihen auf mehr Routine und Erfahrung im Umgang mit der

Kamera und der Technik zurückgreifen. Dadurch, daß er „Papas Kino“ - das heutzutage eher zu „Papas Fernsehen“ geworden zu sein scheint - nicht mehr mit der Unerfahrenheit des Filmamateurs gegenübertreten muß, sondern sämtliche technische Register ziehen kann, ist dieser „Neue Deutsche Film“ - zu dem zumindest die erste *Heimat*-Reihe noch gerechnet werden kann - nicht mehr mit dem Argument angreifbar, daß es ihm an Professionalität fehle. Im Gegenteil, gerade durch das Experiment auf höchstem technischem Niveau, gewinnen Reitzs Filme eine Professionalität, die dem kommerziellen Kino und dem kommerziellen Fernsehen stark abhanden gekommen sind.

9.8. Geschichtsrelevante Themen und ihre filmische Umsetzung

9.8.1. „Die Moderne“ hält Einzug

Mit Paul Simons Rückkehr aus dem ersten Weltkrieg bringt er die Moderne ins Hunsrückdorf Schabbach.
Im Jahr 1921 befindet sich Eduard Simon mit seinem Fahrrad auf dem Heimweg und sieht von weitem einen Drachen über dem elterlichen Haus schweben. Auf dem Dachboden erklärt ihm der Bruder Paul, der an einem Radioempfänger bastelt, das sei seine neue Hochantenne. Er wolle versuchen, damit bis nach Hilversum zu kommen, einem neuen holländischen Sender. In seinem Kopfhörer empfängt er Morsezeichen - Seefunksignale -, die er übersetzt. Er habe das Morsen im Krieg bei den Funkern gelernt.
Bei einer Begegnung im Dorf befragt der reiche Bauer Wiegand, der an allem Modernen interessiert ist, Paul nach dessen Radiobau. Er möchte auch ein Radio „mit einem großen Trichter drauf“. Als Paul ihm dann noch etwas von einem „Zweikreiser mit zwei Röhren und mit Rückkopplung“ erzählt, ist er so begeistert, daß er ihn, trotz Inflation, sogleich mit dem Bau eines eigenen Radios beauftragt. Er habe noch einige Dollars in Reserve, von denen Paul ja niemandem etwas erzählen müsse. In den folgenden Wochen sitzt Paul in Wiegands Wohnstube und lötet an dem Radioempfangsgerät. Dabei lernt er seine spätere Frau Maria kennen. Zum Kauf einer Anodenbatterie fährt Paul extra nach Koblenz.
An einem Sonntagnachmittag unternimmt die Familie Wiegand mit den Simons einen Ausflug zur Burgruine Baldenau, an der Paul erstmalig das neue Radio ausprobiert. Mit Korbmachers Hänschen spannt er eine Antenne zwischen beiden Türmen der Ruine. Nachdem die Erdung mit einem Spazierstock in den Boden gelegt wurde und Eduard, wie zur Warnung, eine Anekdote von einem Bauern erzählte, der mit seinem Gewehr in den Himmel schoß und dabei vom Blitz erschlagen wurde, tönt plötzlich Orgelmusik durch die Ruine. Paul empfängt mit dem Radio das Hochamt aus dem Kölner Dom. Während die Wiegands, die Simons, Glasisch und Korbmachers Hänschen picknicken, experimentiert Paul weiter am Radioempfänger herum. Plötzlich empfängt er die „RADAC“ aus Wien, die erstmals den „Lindbaum“ von Franz Schubert in

einer Fernübertragung sendet. Währenddessen macht Eduard eine Photographie, von der, wie in einem Stilleben angeordneten, Personengruppe.
Paul hat die Idee des Rundfunkempfangs aus dem Krieg mit nach Schabbach gebracht. Zuerst ist es reines Hobby - eine Bastelei; doch nach dem Auftrag des Bauern Wiegand erkennt Paul, daß es auch ein Mittel zum Gelderwerb sein kann. Ein erster Hinweis auf seinen Fortgang nach Amerika! Im Folgenden sitzt Paul Nacht für Nacht auf dem heimischen Speicher und versucht, die entferntesten Sender, wie beispielsweise „London“, zu empfangen.
Der Bauer Wiegand ist wegen seiner geheimen Geldrücklagen - er beteiligte sich scheinbar nicht an den Kriegsanleihen - der Erste im Dorf, der sich ein Motorrad leisten kann. Später fährt er das erste Auto, einen weißen Opel, mit dem er allsonntäglich die wenigen Meter von seinem Haus zur Kirche fährt. Mit all seinen offen zur Schau gestellten Statussymbolen, hegt er den Mißmut der anderen Dorfbewohner, die ihn abfällig den „dicken Bauern“ nennen. Wiegand ist zugleich auch einer der Ersten, die bei der Einweihung des Kriegerdenkmals deutschnationales Gedankengut verbreiten.

Im Jahr 1944 hat das Radio bei den Simons dann schon einen ganz anderen Stellenwert eingenommen. In der Küche, auf einem kleinen Regal neben dem Herrgottswinkel, eingerahmt vom Barometer und einem Jesus-Bild, steht der sogenannte „Volksempfänger“. Aus ihm kündigt der Sprecher eine improvisierte Wunschkonzertsendung mit Ilse Werner an. Die, um den Tisch versammelte, Großfamilie lauscht gespannt der „Propaganda-Sendung“, die zur Unterhaltung der Soldaten produziert wird. Zu Beginn wird Soldatenpost beantwortet, was von den, am Tisch Sitzenden mit zynischen Bemerkungen kommentiert wird. Unter dem Kindergeschwätz und Tellerklappern der Simonschen Küche gibt Ilse Werner den Bericht eines Frontsoldaten weiter, der bei einem Angriff unter den Klängen ihres „Liedchens“ nach vorn gestürmt und dabei verwundet worden sei. Beim späteren Erwachen im Lazarett habe ihm immer noch die Melodie ihres Liedes in den Ohren geklungen. In der Küche wird darauf nur der zynische Kommentar abgegeben: „Hätt` ja auch schief gehen können!“
Mit dieser Szene verdeutlicht Reitz die Prinzipien der nationalsozialistischen Propaganda. Bis in die abgelegensten Regionen drangen über das Radiomedium die propagandistischen Verlautbarungen, die aber zu jenem Zeitpunkt [1944] nur noch von sehr wenigen ernst genommen wurden. Aus der Beobachtung dieser Szene heraus kann auch der heutige Zuschauer die Wirkmechanismen der Goebbelschen Propaganda nachvollziehen. Er hört die „Unterhaltungssendung“ mit ihren propagandistischen Untertönen und sieht zugleich, in welchem Zusammenhang sie gehört wurden. Ganz nebenbei - beim Abendessen, untermalt vom Kindergeschrei und Tellerklappern - „trällert“ die Propaganda aus der „Goebbels-Schnauze“, die zu diesem Zeitpunkt des Krieges schon den „Durchhaltewillen“ des deutschen Volkes anzusprechen suchte. Es wird von einer „improvisierten Sendung“ gesprochen, die Verwundung eines Soldaten wird offen thematisiert, wenngleich er sich die Verwundung „natürlich“ bei einem Sturm „nach vorn“ zuzog. Als Schlußgag dient schließlich der

Brief eines anderen Soldaten, der von der Taufe einer „strammen Kanone“ auf den Namen Ilse berichtet. Doch während Ilse Werner im Radio noch ihr Liedchen pfeift, dröhnen schon wieder die Motoren der alliierten Flugzeuge übers Dorf, die ihre Bombenangriffe fast täglich auf Koblenz, Frankfurt oder Wiesbaden fliegen.

Mit dem Bau einer Telegraphenleitung nach Schabbach findet der Ort auch offiziell Anschluß an die „weite Welt“. Im Jahres 1933, als Katharina mit der kleinen Lotti aus dem Ruhrgebiet zurückkehrt, sind Arbeiter damit beschäftigt, eine neue Telegraphenleitung ins Dorf zu verlegen. Damit verändert sich das Gesicht des Dorfes. Als Maria durch den Ort läuft, werden auf vielen Hausdächern Telegraphenleitungen angebracht. Die Straße zum Dorf bekommt durch die neugezogene Leitung ein anderes Aussehen, wird durch die aufgestellten Masten zu einem eigenständigen landschaftsprägenden Element. Korbmachers Hänschen beobachtet, wie ein Fernmeldetechniker mit einem Feldtelefon zum ersten Mal die Leitung testet. Er spricht mit einem anderen Techniker, der auf einem Dach im Dorf sitzt und die erste „Information“ über die Leitung durchgibt. Bei ihm unten im Haus sei ein Kind an Diphtherie gestorben. Bereits kurze Momente später kann der Techniker, noch vom Hausdach aus die Dorfbewohner warnen, daß auch in den umliegenden Dörfern mehrere Kinder an Diphtherie gestorben seien und alle Kinder wegen der Ansteckungsgefahr möglichst nicht die Häuser verlassen sollten. Gleichzeitig kann er Ratschläge für die Behandlung weiterleiten.
Hier gibt Reitz gleich ein Beispiel für die sinnvollen Möglichkeiten, die sich durch das neue Kommunikationsmittel ergeben. Mit dem Telegraphenanschluß wird ein Stück der ländlichen Isolation aufgegeben.

Selbstverständlich wird eines der ersten Telefone im Ort in der Stube des Bauern Wiegand aufgehängt. Nun kann er mit seinem Sohn Wilfried telefonieren, der in Berlin bei der SS ausgebildet wird. Wilfried berichtet als erster Telefonanrufer von dem „herrlichen Blick über die Reichshauptstadt“. Der Filmzuschauer sieht jedoch gleichzeitig das, was man über das Telefon nicht sehen kann: den tatsächlichen Blick Wilfrieds: Er steht vor einem Fenster und blickt vor eine kahle, kalte Fensterfront in einem engen Innenhof.
Mit dieser Szene macht Reitz neben dem Nutzen der neuen Technik auch gleich schon auf deren Gefahren aufmerksam. Der Zuschauer kann im Bild sehen, daß nicht alles, was medial vermittelt wird, auch der Realität entsprechen muß. Wilfried hat mit seiner Aussage über seinen „herrlichen Blick“ schlichtweg gelogen. Er tritt als ein Vertreter der zukünftigen Machthaber in Erscheinung, die die neuen Techniken, ob nun Telefon, Rundfunk oder auch den Film, bereits früh als Propagandamittel erkannt haben.
Im Zweiten Weltkrieg kann man dann auch die propagandistische Wirkung beobachten, als nämlich über dieselbe Telegraphenleitung, an demselben Telefonapparat die Ferntrauung zwischen Martha und Anton abgehalten wird.

Im April 1933 schließlich erfolgt auch eine verkehrstechnische Anbindung des Ortes an die Außenwelt. Nacheinander fahren an einem Tag drei Autos in den Ort, der bislang nur den Wagen des „dicken Bauern“ Wiegand kannte. Robert und Pauline kommen erstmalig mit dem eigenen Auto aus Simmern, Eduard kommt mit seiner neuen Frau Luzie in deren Wagen aus Berlin nach Hause, und schließlich fährt auch noch der Bauer Wiegand mit seinem neuen Auto in den Ort ein. Er stellt seinen Wagen demonstrativ auf dem Simonschen Hof ab, auf dem nun drei Autos versammelt stehen und beginnt vor den zusammengelaufenen Dorfbewohnern vom „Anbruch einer neuen Zeit“ zu reden. Dieses stellt er, ohne seine nationalsozialistische Haltung weiter zu verbergen, als Leistung des Führers Adolf Hitler heraus. Robert beschreibt drinnen die ökonomische Situation seines Juweliergeschäftes mit den Worten „Ja Mutter, es geht aufwärts“. Beiläufig kommt dabei zur Sprache, daß ein jüdischer Bewohner des Hauses darüber nachdenke, seine Wohnung zu verkaufen. Am Abend resümiert Katharina, in ihrem Bett liegend, die Ereignisse des Tag mit den Worten: „...drei Autos vor de` Haustür - und was die alles noch habe`wolle` - und alles auf Pump. Ich han` das Gefühl, die ganze Welt lebt nur von Pump. ... Eines Tages, da müsse`mer das alles bezahle!“. Sie hat bereits erkannt, daß die politische Situation bedrohliche Züge annimmt, die von den meisten jedoch hinter der Kulisse des neugewonnenen Wohlstandes verborgen wird.

Eine andere technische Neuerung, die 1923 in Schabbach Einzug hält, bildet eine der Grundlagen, auf der die *Heimat*-Chronik erst erzählt werden kann: Eduards Photographie! Mit den Photosequenzen zu Beginn jeder Folge wird der optische Rückblick in die Vergangenheit des Ortes ermöglicht, der dann in die filmische Erzählung übergeht. Damals, 1923, war die Photographie Zeichen der Moderne, aus der Perspektive von 1982, dem Jahr, in dem Glasisch-Karl seine alten Photoalben durchblättert, geben sie jedoch einen Einblick in die Geschichte des Ortes; die einst „modernen“ Photos sind zu „historischen“ Dokumenten geworden.
Als Filmszene taucht die Photographie Eduards erstmalig in der Burgruine Baldenau auf. Korbmachers Hänschen macht vor der Picknickgruppe einen Kopfstand und blickt mit seinem einen Auge in die Filmkamera. In der folgenden Einstellung nimmt der Zuschauer - nun in Farbe - ein, auf dem Kopf stehendes Bild der Picknickgruppe wahr, das er zuerst für die vermeintlich subjektive Wahrnehmung Hänschens hält. Doch bei genauerem Hinsehen erkennt er, daß das kopfstehende Bild die Einzeichnungen einer Photokamera aufweist. Im Anschluß sieht er dann tatsächlich die Holzkamera Eduards, die dieser gerade für ein Photo einrichtet.
Mit dem Bild von Hänschens Kopfstand ist es Reitz gelungen, dem Zuschauer das Prinzip der Photographie auf optische Weise zu erläutern. Dabei versinnbildlicht Hänschens einzelnes Auge das Objektiv der Kamera, durch das das Bild, auf dem Kopf stehend, auf den Film belichtet wird.
Ein langer Bindfaden am Auslöser ermöglicht es Eduard, sich selbst zur Picknickgruppe zu setzten und unter der ständigen Ermahnung „Jetzt alle bitte recht freundlich“ sein erstes Photo auslösen.

Das eigentliche Photo zeigt Reitz dem Zuschauer nun nicht als unbewegliches Standbild, sondern er setzt eine fast zehnsekündige Filmaufnahme ein, in der er die Personengruppe bewegungslos im Gras sitzend aufgenommen hat. Dadurch, daß sich das Gras und Eduards Bindfaden im Wind bewegen und die Personen natürlicherweise auch nicht ganz regungslos dasitzen können, ergibt sich in Verbindung mit dem Originalton des Vogelgezwitschers ein eigentümlicher Effekt, der dem Zuschauer erst bewußt macht, was es bedeutet, den Bruchteil einer Sekunde auf einem photographischen Bild festzuhalten. Dieses Mittel, ein Photobild mit der Filmkamera „nachzustellen“, verwendet Reitz später noch an anderer Stelle, wenn etwa Anton nach seiner ersten Filmvorführung die anderen Kinder aus dem Dorf vor dem Scheunentor ablichtet.
Im weiteren unternimmt Eduard mit seiner Schwester Pauline auf dem Motorrad Fahrten zu Photoaufnahmen. Auf einem Feld photographiert er zwei Jäger mit ihren erlegten Kaninchen. Eduard erläutert den Jägern die neuen Möglichkeiten der Photographie mit den einfachen Worten „...von dene` ham wer noch was, wenn `mer se ge`gess hon!“
In diesem Ausspruch, der im Zusammenhang mit den erlegten Kaninchen noch komische Züge trägt, hat Eduard aber eine bedeutende Funktion der Photographie ausgesprochen, ihrer Nutzung als „Zeuge einer Zeit“. Und in dieser Funktion setzt Eduard seine Photographie, ob nun bewußt oder unbewußt, in den folgenden Jahren auch ein:
Eduard hält die Übergriffe auf den jüdischen Mieter über Roberts Juweliergeschäft im Jahr 1924 im Bild fest; er photographiert, nun schon mit einer Leica ausgerüstet, nach der Weihnachtsmesse 1935 die Familien Simon und Wiegand. Aus der Personengruppe hebt sich Wilfried Wiegand in seiner SS-Uniform hervor. Nach dem Krieg sind diese Photos ein Beleg für eine, von den Wiegands gern verschwiegene Tatsache: aus ihrer Familie stammten die extremsten Verfechter der nationalsozialistischen Ideologie im Dorf.
In der Küche der Villa entwickelt Eduard seine Filmstreifen und hängt sie zum Trocknen über dem Küchentisch auf.
Im Jahr 1943 photographiert Eduard die Trümmer eines, neben dem Dorf abgeschossenen, Flugzeuges und im Winter desselben Jahres die Hochzeitsgesellschaft um Martha Simon auf der Treppe des Wiegandschen Hauses. Glasisch bittet Eduard, mit aufs Photo zu dürfen, da eine Photographie doch eine „bleibende Erinnerung“ sei. Glasisch muß Eduard auf die Schultern nehmen. Er lichtet die Gäste in allen erdenklichen Positionen ab und landet am Ende auf dem Hosenboden im Schnee. Anfang 1945 photographiert er die Bombenkrater auf der Wiese neben der Straße nach Schabbach, die von einem verirrten alliierten Flugzeug angerichtet wurden.
Im Lauf der Jahre wird Eduard so unmerklich vom Hobbyphotographen zum „Dorf-Chronisten“, der sämtliche Ereignisse im Bild festhält.

Später tritt Marias Sohn Anton in die Fußstapfen seines Onkels Eduard. Als er im Winter 1935 mit der Mutter seine Tante Luzie in ihrer Villa besucht, betrachtet er interessiert das Objektiv der Holzkamera des Onkels. Die Mutter hat ihm bereits 1938 in einem kleinen Raum neben der Simonschen Küche ein

eigenes Photolabor eingerichtet, in dem er die Bilder entwickelt, die er von den Bauarbeitern der Hunsrückhöhenstraße mit der alten Holzkamera des Onkels gemacht hat.
Später, im Zweiten Weltkrieg, arbeitet Anton als Kameraassistent in einer Propagandakompanie des Heeres. Von hier bringt er auch die Idee für seinen späteren Betrieb mit, der Objektive für Film- und Fernsehkameras mit variablen Brennweiten, die sogenannten Zoom-Objektive, entwickelt.
Eduard selbst sitzt 1947 als alter ergrauter, fast tauber Mann in seinem Sessel und bastelt, in trübseligen Erinnerungen versunken, an seiner Kamera herum, die er den Krieg über versteckt hatte. Doch nach der Rückkehr Pauls gewinnt er, mit einem neuartigen Hörgerät ausgestattet, wieder neuen Lebensmut.

Während die Bauern im Jahr 1924 das Heu einfahren, fliegt ein Doppeldeckerflugzeug im Tiefflug über die Wiese neben dem Dorf. Die Ochsen vor dem Heuwagen von Mathias Simon gehen, vom Motorenlärm erschreckt, beinahe durch. Mathias fällt rücklings ins Heu. Das Flugzeug landet nach ein paar Überflügen auf der Simonschen Wiese. Eduard, dessen Begeisterung für Flugzeuge schon aus seiner Zeitungslektüre bekannt ist, eilt gleich zu dem Doppeldecker und hilft dem Piloten, es zu wenden. Seine Mutter schreit ihm besorgt zu: „Eduard, dei` Lung`!“. Am Abend sitzt der Pilot, ein Amerikaner, bei den Simons am Tisch und wird verköstigt. Eduard hält die Flieger für die „wahre` Helde`“. Der heimatlose Paul nutzt das Angebot des Piloten sogleich, einmal mit übers Dorf zu fliegen. Eduard erklärt den neugierigen Kindern gerade die Funktion des Propellers. Er muß den Propeller anwerfen und das Flugzeug startet, von den, parallel auf dem Feld mitlaufenden, Kindern begleitet, in den Himmel. Paul erlebt nun als Erster die Hunsrücker Landschaft aus der Vogelperspektive.

1938 wird die Hunsrückhöhenstraße von Koblenz nach Trier gebaut. Diesem, für den Provinzort Schabbach einschneidenden, Ereignis widmet Reitz eine ganze Folge. Sie trägt den Titel *Reichshöhenstraße*. Im Verlauf dieser Folge kann der Zuschauer in zahlreichen Szenen beobachten, wie, unter Anwendung modernster Techniken, ein Heer von Arbeitern die neue Straße Richtung Frankreich baut und welchen Einfluß die Anwesenheit dieser Fremden auf den Ort hat. Es sind einfache Arbeiter, Ingenieure, Angehörige des Reichsarbeitsdienstes sowie der „Organisation Todt“. Sie werden unter anderem dadurch charakterisiert, daß sie in Roberts Juweliergeschäft Totenkopfringe kaufen. Eine große Dampfwalze auf der Baustelle verweist auf den Einschnitt, den der Bau der Straße für die Hunsrücklandschaft bedeutet. Die Arbeiter singen, während sie über die Baustelle marschieren, enthusiastisch das Lied „Oh, du schöner Westerwald“.
Der Landvermesser Otto Wohlleben, der sich im Simonschen Haus einquartiert hat, ist einer der Ingenieure dieses Arbeiterheeres, die den Verlauf der neuen Straße durch die Schabbacher Felder vermessen müssen. Mit seinen Meßgeräten peilt Wohlleben Zielpunkte in der Landschaft an, die ein Gehilfe mit einer Meßlatte markieren muß. Sein Begleiter Pieritz muß die gewonnenen

Koordinaten in Listen vermerken. Wohlleben beschwert sich über den Gehilfen, der es nicht fertig bringt, die Meßlatte gerade zu halten, mit den Worten „Da ham` die uns aber wieder ne`n Sachsen geschickt!“.
Die Berliner Prostituierte Martina, die ihre ehemalige Chefin Luzie in der neuen Villa besuchen möchte, versteht sich gleich bestens mit den fremden Arbeitern von der Hunsrückhöhenstraße. Als sie sich mit ihrem Auto verfährt und mitten auf der Baustelle der „Reichshöhenstraße“ landet, da die Straße auf ihrer Karte schon als fertiggestellt eingezeichnet ist, bandelt sie gleich mit den jungen Burschen an. Nachdem die kräftigen Männer sie mitsamt ihrem kleinen Auto über die Baustelle getragen haben, lädt Martina alle in Luzies Villa zu selbstgebackenen Quarkkeulchen ein.
Auf einer Tanzveranstaltung, die die Partei für die Arbeiter in einer Turnhalle organisiert hat, lernen sich Otto und Maria näher kennen.
Man besucht die Autorennen auf dem nahegelegenen Nürburgring, in denen die deutschen Automobilkonzerne sich selbst und ihr Vaterland vor der ausländischen Konkurrenz behaupten wollen.

Über all diesen, vom Staat und der Partei geförderten, technischen Errungenschaften lastet jedoch eine bedeutsame Frage: Zu welchem Zweck wurde ihre Entwicklung mit derart radikalen Mitteln vorangetrieben? Trotz des Fortschritts herrscht unter der Bevölkerung eine gespannte Atmosphäre. Man hat schon Vorahnungen, die jedoch niemand auszusprechen wagt. So erklärt Maria Simon beispielsweise gegenüber der Schwägerin Pauline, als sie über die Arbeitskommandos der Organisation Todt sprechen, daß sie immer gedacht habe, „daß das „Organisation *Tod*“ heiße“.
Vorahnungsvoll erklärt Eduard am Ende der vierten Folge im Jahr 1938 - trotz seiner Finanzsorgen: „Genau jetzt ist der Moment, in dem die Zeit stehe` bleibe` müßt`. Er malt sich aus, daß alles so bleiben müßte, was man erreicht habe - die neue Straße und das ganze neue Leben. Man solle gar nicht mehr haben wollen.
Doch dieser illusionäre Zustand läßt sich nicht aufrechterhalten. Die Vorstellung von den „besseren Zeiten“ war nur eine Täuschung des Regimes. All die „modernen“ Entwicklungen - ob das Radio und die Kommunikationsmittel, die Automobile und die Verkehrswege, die Flugzeuge und die Bildmedien - sie alle dienten letztlich nur einem Ziel: dem Krieg bzw. der gewaltsamen Ausdehnung des „deutschen Lebensraumes“. Im Herbst 1938 rollen bereits die ersten Militärfahrzeuge über die Hunsrückhöhenstraße Richtung Frankreich. Glasisch erklärt, daß, wenn einer „heutzutage“ von Paris nach Berlin fahre, er auch nicht mehr durch Schabbach komme. Die Straße sei nur das Verbindungsglied zwischen zahlreichen Bunkern - dem „Westwall“. Auf derselben „Reichshöhenstraße“ kommen dann auch Luzies Eltern bei einem Verkehrsunfall ums Leben. Bei der Beerdigung in Schabbach spricht man davon, daß man nun schon zwei auf dem Friedhof liegen habe, die Schabbach nie mit dem eigenen Auge gesehen hätten. Auf dieser Beerdigung im Jahr 1938 wird sinnbildlich auch das alte bäuerliche Leben in den Traditionen zu Grabe getragen.

Eine der Grundlagen der bäuerlichen Tradition ist mit dem Einzug der Moderne verlorengegangen. Der Mensch hat den Bezug zur Landschaft, in der er lebt, verloren. Früher wurden die Menschen noch im Ort geboren, verbrachten ihr gesamtes Leben in diesem Ort und starben auch dort. Diese Naturverbundenheit gibt es nun nicht mehr.

Mit voranschreitenden Jahren werden die Personen, die diese traditionelle Zeit noch erlebten, im Ort auch immer weniger. Als Maria Simon im Jahr 1982 stirbt, ist sie eine der letzten Personen, die den Hunsrück ihr Leben lang nicht verlassen haben.
Der Umbruch im 20. Jahrhundert zur Moderne erfolgt schrittweise und mit ständigen Rückschlägen. Kurz vor ihrem Tod 1947, wenige Tage vor der Währungsreform, erklärt die alte Bäuerin Katharina Simon, sie habe in ihrem Leben sechs Mal eine „neue Zeit“ erlebt: „...ja, ja - schon wieder en` neu` Zeit. Nach dem Weltkrieg war eine, dann nach der Inflation und dann `33 - und wie se` de Hunsrückhöhenstraße gebaut ham`, 1938, da war a neu` Zeit, ganz neu, so neu wie de Straß` - und dann `45, da hieß es „die Stunde Null“ - und jetzt schreiben se` hier in de` Zeitung vom Tag „X“!“ Sie beklagt sich, daß es überhaupt nicht mehr aufhöre mit den „neuen Zeiten“. Jedes Mal warte man darauf, daß es besser werde.
Die Bäuerin Katharina steht noch für die bäuerliche Generation, die Veränderungen nur im Rhythmus der Natur, beispielsweise im Wechsel der Jahreszeiten, kannte. Durch den Einschnitt des Ersten Weltkrieges ist diese Lebenswelt jedoch zerbrochen. Die Unsicherheit, die durch einschneidende Ereignisse, wie etwa Krieg oder Inflation, für die Landbevölkerung entsteht, erzeugt in ihr Angst - Angst vor dem Verlust der Geborgenheit in Dorf und Familie - konkret ausgesprochen Angst vor dem Verlust der „Heimat“. Die „Moderne“ erscheint als ein Feind der „Heimat“.

Hermann Simon trägt später mit seinem Beitrag zur Entwicklung der elektronischen Musik auch dazu bei, daß es „ständig neue Zeiten gibt“. Er als Komponist, als schöpferischer Künstler, als aus der Heimat Fortgegangener, hat Anteil an der ständigen Weiterentwicklung der Moderne, die für die heimatverbundene Bäuerin Katharina immer unverständlich blieb. Mit seinem Stiefvater Paul, dem anderen „Heimat-losen“ der Simon-Familie, dem innerlich jung gebliebenen „Amerikaner“, experimentiert er beim Südwestfunk in Baden Baden mit den neuen Möglichkeiten, die sich aus der Nutzung der elektronischen Musik ergeben. Man arbeitet mit mehreren Bandgeräten und elektronischen Filtern und durchbricht die Formen der konventionellen Musik. In der zehnten Folge von *Heimat*, im Jahr 1967, experimentiert der, mit einem Hawaii-Hemd bekleidete, Paul mit seinem Stiefsohn wie besessen an den technischen Geräten eines Tonstudios. Hermann spricht Paul mit „Daddy“ an. Er arbeitet an einer Auftragsproduktion für den Südwestfunk und möchte die Klänge seiner Komposition „zerstören“. Die Umsetzung scheint aber an Steckerproblemen zu scheitern, mit denen das amerikanische Equipment an die

deutschen Anlagen angeschlossen werden muß. Es sind zu jener Zeit noch keine einheitlichen, weltweiten Standards vorhanden. Das, von Vater und Sohn in einem Park aufgenommene, Geräusch einer Nachtigall wird mit den neuartigen, für den Zuschauer kaum nachvollziehbaren elektronischen Effekten derart verändert, verfälscht, daß am Ende nur noch ein atonaler „Klangsalat“ hörbar ist. Nach der Ausstrahlung des Konzertes im Rundfunk, bei dem die Elektronik mit klassischen Instrumenten kombiniert wird, schütteln die Schabbacher Dorfbewohner nur verstört mit dem Kopf. Einzig und allein der Außenseiter Glasisch war in der Lage, aus den verwirrenden Klängen die Nachtigall noch herauszuhören. Er findet sie fremdländisch und schön, wie aus anderen Ländern. Paul Simon betrachtet sich schon jetzt als den „Pionier der elektronischen Musik“.
Mit diesem Motiv, das sowohl in *Heimat* wie auch in der *Zweiten Heimat* thematisiert wird, gibt Reitz seine eigene fiktionale Variante einer neuartigen musikalischen Entwicklung, die musikgeschichtlich tatsächlich vom Südwestfunk ausging. Wie in *Heimat* dem Hermann und in der *Zweiten Heimat* dem Volker, gab der Sender zu jener Zeit tatsächlich jungen Komponisten die Möglichkeit, sich mit den neuartigen Mitteln der Elektronik zu erproben.

9.8.2. Darstellung der Medien und ihrer Geschichte

Die *Heimat* erzählt aber nicht nur die Geschichte einer Familie und die eines Dorfes, sie zeichnet auch die Geschichte der Medien nach.
Zu Beginn der Reihe, im Jahr 1919, war noch die Zeitung das einzige Medium, das die abgelegene Region des Hunsrück mit Informationen versorgte: Als Eduard Simon in der ersten Szene in der Simonschen Küche aus der Zeitung vorliest, repräsentiert dieses noch die „alte Welt“, in der die Medien den Stellenwert des Sensationellen hatten. Mit, auf dem Fensterbrett hochgelegten, Füßen liest Eduard den anderen Familienmitgliedern sowie den gerade anwesenden Dorfbewohnern die neuesten Meldungen aus dem regionalen Blatt, der „Hunsrücker Zeitung“[161] vor. Dieses Vorlesen ist kein bewußter Akt, sondern Eduard wirft in die Gespräche der Anwesenden während der Küchenarbeit und in den gewöhnlichen Dorftratsch, der dem Heimkehrer Paul erzählt wird, immer wieder Zeitungsmeldungen ein. Auf Paulines Erläuterung zu Wiegands neuem Motorrad, das er mit einem Sack „Krumbeere“ bezahlt habe, fügt Eduard die Bemerkung „Hei, so ebb`es“ an. Mit betont sachlicher Stimme liest er einen politischen Artikel vor: „In London verlief der erste Mai so gut wie unbemerkt!“ Dann trägt er eine Anordnung der Besatzungsmächte vor: „Jede Anhäufung von Pferdedung oder Kuhmist in den, von amerikanischen oder französischen Truppen besetzten, Ortschaften muß vor dem 1. Mai 1919 weggeschafft werden. Der Dünger ist mindestens zwei Mal die Woche zu entfer-

[161] Die erste Zeitung im Hunsrück erschien im Jahr 1838 unter dem Titel „Der Hunsrücken“. Im Jahr 1843 wurde daraus das „Intelligenzblatt für den Kreis Simmern“. Seit 1869 erscheint sie täglich unter dem Titel „Hunsrücker Zeitung“. (aus: Geschichten aus den Hunsrückdörfern. Dokumentarfilm von Edgar Reitz. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH, München 1981.)

nen und muß auf die Felder geschafft werden, die wenigstens tausend Meter außerhalb der Ortsgrenzen liegen müssen. - De` hon` se`net mehr all`!“ Zwischenzeitlich befragt man den schweigsamen Paul zu seinen Kriegserlebnissen, bis Eduard wieder eine Meldung einwirft: „In Münche` hon` die Spartakiste` die Fahrgäste der Straßenbahn ausgeplündert.“ Die naive Pauline wendet ein: „Gott sei Dank, daß wir in Schabbach kei` Straßebahn hon`!“. Marie-Goot äußert, daß sie in ihrem ganzen Leben nicht in die Stadt fahren werde. Man erinnert sich an die Mobilmachung und Eduard äußert, gern Flieger geworden zu sein. Marie-Goot beobachtet Apollonia über die Straße gehen und mutmaßt, sie sei ein Zigeunerkind, die den, im Krieg gefallenen, Helmut Legand, der sie heiraten wollte, verhext habe. Eduard beginnt, von der Fliegerei zu schwärmen und verrennt sich in dem Schlagwort: „Die Flieger sin` die wahre` Helde!“. Dann betritt Glockzieh mit seiner Frau die Küche, um Paul zu begrüßen. Beide sind noch in Trauer um ihren gefallenen Sohn Helmut. Auch sie werden sogleich mit Eduards Zeitungsmeldungen konfrontiert. Dieses Mal berichtet er, daß man in Rußland schon wieder vier Großfürsten erschossen habe. „...Vier Stück auf einmal! - Und vorher han` se sich nackich ausziehe` müsse!“ Ungläubig, mit sensationslüsterner Stimme, fragt Marie-Goot: „Was, nackich?“ Sogleich steht sie vor Neugierde über diese aufsehenerregende Nachricht auf, tritt zu Eduard ans Fenster und blickt in dessen Zeitung, um sich persönlich von der Richtigkeit des Vorgelesenen zu überzeugen. Dann sieht sie Glasisch-Karl die Straße heraufkommen und beginnt über seine Trunksucht und seinen Hautausschlag zu tratschen. Wenig später betritt Glasisch die Küche und Glockzieh erinnert sich an die Besetzung durch die Franzosen. Er erzählt Paul, daß die Franzosen während sie den Ort besetzt hielten, ihre Pferde in die Kirche hineingestellt hätten. Glasisch wendet ein, daß sie selbst in Flandern „noch ganz andere Stücktücher gemacht“ hätten. Er berichtet, welch einen Krach es gemacht habe, wenn die „Dicke Bertha“ in die feindlichen Dörfer hineingeschossen habe. Sie hätten jedesmal ihre Zeltpflöcke tiefer in den Boden hauen müssen, da alles so stark gezittert habe. Glockziehs Frau wendet ein, daß ihr Helmut in keine Dörfer hineingeschossen habe, während Eduard von den Bombenangriffen der Flieger zu erzählen beginnt. Hin und wieder lugt das einäugige Hänschen durchs Küchenfenster herein. Als Glasisch nachfragt, was der Junge denn mit seinem Auge gemacht habe, tischen ihm Katharina und Pauline eine weitere unglaubliche Geschichte auf. Sein Bruder habe ihm bei der Kommunionfeier mit der Gabel das Auge ausgestochen. Auf Glasischs ungläubiges Nachfragen beteuern sie nochmals, daß das Unglück „beim Esse`“ passiert sei. Und gleich steuert Eduard aus seiner Zeitung noch eine weitere Schreckensgeschichte bei: „Da han` zwei Männer in Raune` den Apotheker Hartmann erschlage.“ Marie-Goot springt erneut neugierig auf, erklärt, daß sie bei ihm in der vergangenen Woche noch ihre „Herztroppe“ geholt habe und blickt Eduard über die Schulter, der nun den Artikel komplett vorliest: „Raubmord in Rhaunen! - Da der Apotheker Hartmann fast sein ganzes Geld in Kriegsanleihe` angelegt hat, kann die Beute nicht den Erwartungen, welche die Verbrecher gehegt haben, entsprechen.“ Marie-Goot erklärt, in der letzten Woche in Rhaunen noch die Zigeuner gese-

hen zu haben. Eduard liest weiter: „Unter dringendem Tatverdacht wurden zwei Hausierer festgenommen...“. Erneut wird er von der aufgeregten Marie-Goot unterbrochen, die sich ereifert: „Ich hon`s doch gewußt, ich hon`s doch gewußt!“ Mäthes-Pat tritt nun ebenfalls an Eduard heran und erkundigt sich voller Sensationsgier, ob „auch etwas drinstehe, *wie* er gestorben ist“. Eduard steht nun gemächlich von seinem Stuhl vor dem Fenster auf und liest weiter vor: „...einer der Verbrecher würgte dann weiter am Halse des Hartmann, während der zweite mit einem schweren Gegenstande dem, auf dem Boden Liegenden, auf den Schädel einschlug und insbesondere durch Zertrümmerung der Schläfe den alsbaldigen Tod herbeiführte.“ Durch diesen Gewaltbericht steigen in Paul die Erinnerungen an den im Krieg gefallenen einstigen Freund Helmut auf, der plötzlich in einer Vision in der Simonschen Küche steht und zu Paul spricht. Der Zuschauer hört den weiteren Dialog der Anwesenden nur noch im Hintergrund. Jemand erklärt, daß es einen Raubmord im Hunsrück früher, vor dem Krieg, nicht gegeben habe. Schließlich gerät Helmuts Mutter mit Marie-Goot in Streit über Apollonia. Marie-Goot erklärt, daß man „mit so en`ne schwarz` Mensch kein` Freundschaft halle`“ könne, wohingegen Helmuts Mutter ihren verstorbenen Sohn in Schutz nimmt und darauf hinweist, daß er sich mit Apollonia das Heiraten versprochen habe, bevor er in den Krieg gezogen sei. Dann kommen noch mehr Nachbarn zu Besuch, um Paul willkommen zu heißen. Sie alle werden schließlich von einem lauten Poltern aufgeschreckt. Eduard ist beim Zeitunglesen mitsamt seinem Stuhl hintenübergefallen, da er ständig auf dem Sitzmöbel hin und her gekippelt war. Doch kaum steht er wieder auf seinen Beinen, zeigt er Glasisch einen weiteren Artikel, in dem davon berichtet wird, daß die Flieger jetzt Sauerstoffleitungen hätten, damit sie über sechstausend Meter steigen könnten.

Mit Dialektäußerungen wie „Nee, nee...“ oder „En´ stark`s Stück is` dat!“ gibt Eduard seinen eigenen, provinziellen Kommentar zu den Artikeln ab. Aus der Perspektive des Bauern, der sich nur vom Hörensagen ein Bild von den geschilderten Ereignissen machen kann, ist eine Beurteilung oder Kommentierung nicht möglich. Und doch kann sich niemand zurückhalten, seinen eigenen, meist dummen oder naiven Kommentar zu der gehörten Nachricht abzugeben.

Während des Vorlesens wird Eduard von der Mutter Katharina, wie ein Schuljunge, immer wieder ermahnt, auf seine kranke Lunge achtzugeben, nicht so zu zappeln und sich vorzusehen, daß er nicht mit seinem Stuhl umfalle, was am Ende jedoch unvermeidlich ist.

Kennzeichnend für diese Szene ist der Umgang der Bauern mit dem Zeitungsmedium. Die teils sachlich, teils reißerisch verfaßten Meldungen lösen bei den Zuhörern Emotionen aus. Jeder gibt seinen eigenen Kommentar zu dem Berichteten ab, äußert Spekulationen oder erzählt gar eigene ähnliche Anekdoten. Man ist nicht in der Lage zwischen der eigenen Emotion und dem inhaltlichen Gehalt der Meldung zu trennen. Die Grenze zwischen Nachricht und Interpretation wird andauernd verwischt. Und der journalistische Stil des Regionalblattes fördert diese Rezeption sogar noch durch überspitzt formulierte, reißerische Meldungen.

Auch hier tritt wieder das, aus mittelalterlicher Zeit stammende, Prinzip der Untrennbarkeit zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre in Kraft. Öffentliche Berichterstattung und private Meinung können nicht voneinander getrennt werden. Thematische Eingrenzungen unterschiedlicher redaktioneller Bereiche werden nicht erkannt. Politik, regionale Bekanntmachungen, reißerische Mordberichte - alles ist im Stile mittelalterlicher Marktschreierei miteinander vermengt. Die Bauern können zwischen den unterschiedlichsten Themengebieten nicht differenzieren.
Die naive Gutgläubigkeit gegenüber der Nachricht, ihre unreflektierte Übernahme und die Vermengung mit Vorurteilen bieten dem aufkommenden nationalsozialistischen Regime einen idealen Nährboden für die Verbreitung ihrer Propaganda. Durch den Einzug von Radioempfänger, Photographie, Telegraph, Telefon und Film wird die unkritische Mediennutzung der Bauern auch auf die neuen Bereiche der Medien übertragen. Zwar erfährt die bäuerlich geprägte Region auch Veränderungen durch diese neuen Medien, doch setzt die kritische Beurteilung der Propaganda erst spät - zu spät ein!

In der *Zweiten Heimat* taucht das Zeitungsmedium dann wieder auf, indem beispielsweise die Süddeutsche Zeitung von dem ersten großen Konzert Clarissas beim Musikwettbewerb des Bayrischen Rundfunks berichtet. Über einem Photo prangt die Überschrift „Neuer Stern am Cellohimmel“. Die durchweg positive Kritik feiert Clarissa als den Star der Veranstaltung, der das Publikum und die Fachjury durch ihren hinreißenden Vortrag verzaubert habe. Hermann als Komponist des Stücks findet jedoch keine namentliche Erwähnung. Er wird zu seinem Ärger lediglich als „junger Kompositionsschüler der Münchener Musikhochschule“ bezeichnet. Dem Talent des Komponisten wird nur beiläufig Beachtung geschenkt, während die Solistin als „Star“ gefeiert wird.
Hiermit macht Reitz ein problematisches Prinzip des Zeitungsmediums deutlich: durch Weglassen oder Verkürzung einen Sachverhalt zwar nicht zu verfälschen, ihn im Verständnis aber durch Zurückhalten von Hintergrundinformationen zu verändern oder zumindest mißverständlich zu beschreiben. All dies ist jedoch durch die „freie Meinungsäußerung“ gedeckt, so daß niemand sich, sofern nicht seine Persönlichkeitsrechte angegriffen werden, einer solchen „manipulierten“ Darstellungsform erwehren kann.

In dieser Szene liegt, positiv formuliert, sicherlich der Versuch von Edgar Reitz, seine eigenen negativen Erlebnisse mit der deutschen Presse in künstlerischer Form zu verarbeiten (den „Verriß“ seines *Schneiders von Ulm*, der ihn beinahe in den finanziellen Ruin getrieben hätte). Negativ gesprochen könnte man aber auch von einer späten Abrechnung mit dem deutschen Pressewesen sprechen, das er mit denselben Mitteln zu schlagen versucht, mit dem man seinen Film einst in Grund und Boden verdammt hatte. Nun, als erfolgreicher, international renommierter Filmemacher, präsentiert Reitz dem Zuschauer seine persönliche „freie Meinungsäußerung“ über die Darstellungsformen der Presse!

Beim Besuch eines Autorennens auf dem Nürburgring im Jahr 1938 spielt Reitz mit den Formen, die das neue Medium des Rundfunks hervorgebracht hat. Otto Wohllebens Ingenieurkollege Pieritz ahmt zum Amüsement der umstehenden Zuschauer mit leichtem sächsischem Akzent den Reportagestil einer damaligen Rundfunkreportage von einem Live-Großereignis nach. In den Hals einer leeren Flasche sprechend, schlüpft er in die Rolle mehrerer, an der Rennstrecke postierter, Kommentatoren, die das Renngeschehen in den, ihnen zugeteilten, Abschnitten zu kommentieren hatten. Die einzelnen Kommentatoren eines Autorennens wurden zu jener Zeit entsprechend der Dramaturgie des Ereignisses von einem Sprecher aus dem Funkhaus zusammengeschaltet.
Dieser Sprecher kündigt die Rundfunkübertragung an, indem er die Länder aufzählt, in denen das Ereignis verfolgt werden kann. Der Live-Charakter des Ereignisses und dessen damalige technische Bedeutung wurde durch den ausdrücklichen Hinweis auf eine „Originalübertragung“ für den Zuschauer herausgestellt. Danach ruft der Funkhaussprecher die einzelnen, an markanten Positionen der Rennstrecke postierten Sprecher auf, die das Geschehen in ihrem jeweiligen Blickfeld in einer bildreichen Sprache beschreiben. Nach der Aufforderung „Hallo Südkehre, bitte melden - Südkehre, bitte melden“ beschreibt der, von Pieritz nachgeahmte, Sprecher in einem Redeschwall, wie er das Feld auf sich zukommen sehe, wie das Publikum auf die vorbeirasenden Wagen reagiere und daß Caracciola momentan an der Spitze liege. Nun ruft der Hauptsprecher seinen Mann im „Karussell“. Pieritz klettert dabei auf einen Zaun und ahmt mit überschwenglicher Gestik die gutsherrische Art jenes Sprechers nach: Noch ganz lässig teilt er mit, daß bei ihm noch alles ruhig sei. Doch plötzlich wird auch seine Stimme aufgeregterer. Er berichtet, daß er eine Staubwolke auf sich zukommen sehe und erkennen könne, wie der Mercedes-Fahrer von Brauchitsch an seinem Stallkameraden Lang vorbeiziehe. Schließlich wird zum Sprecher an der Start-und-Ziellinie geschaltet. Dieser beschreibt, nun mit getragener Stimme, wie die Begeisterung die Menschenmenge völlig in ihren Bann geschlagen habe. Er zählt die prominenten Besucher - die „Repräsentanten des Deutschen Reiches“ - auf. Hermann Göring, Rudolf Heß und der Gauleiter Simon seien „Menschen wie du und ich“. Schließlich gibt auch er mit wachsender Begeisterung die Namen der vorbeifahrenden Fahrer weiter.
In dieser Szene konfrontiert Reitz den Zuschauer durch die Nachahmung des Pieritz in indirekter Form mit dem technischen Qualitätsstand und der Dramaturgie der Rundfunkberichterstattung, die sich unter dem propagandistisch eingestellten NS-Regime entwickelt hatte. Für den heutigen Zuschauer ist der Moment des Wiedererkennens interessant! Er vernimmt mit eigenen Ohren, welch vielfältige Formen der Berichterstattung, die bis heute fast unverändert erhalten sind, gerade in der Zeit des NS-Staates erst ihre technische Reife erlangten. Bis in heutige Zeiten bauen die Rundfunk- und Fernsehsender auf diesen Übertragungsformen auf, die zwar nicht vom NS-Staat erfunden, aber erst unter dem propagandistischen Einsatz technisch(!) vervollkommnet wurden. Beispielsweise findet die dargestellte Form von Konferenzschaltungen bis in heutige Zeiten, etwa bei der allsamstäglichen Fußballberichterstattung im

Rundfunk oder seit jüngstem sogar bei der Fernsehübertragung per Pay-TV, Anwendung!

Mit dieser offenen Darstellung entlarvt Reitz auch die heutigen Medien, deren Grundlagen ganz eindeutig noch in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zu finden sind. Die technische Form der Berichterstattung, aber auch einzelne Redewendungen, die ein einheitliches Nationalgefühl schaffen sollten, wurden unreflektiert übernommen. Ein Mittel der damaligen Propaganda war, beim Zuschauer Begeisterung und Emotionen zu wecken, auf deren Hintergrund sie dann offen für die nationalistischen Inhalte wurden, die nur unterschwellig vermittelt wurden - etwa der Nationalstolz bei Sportübertragungen, die Begeisterung für die eigene Nation und der Ansporn zu siegen. Kritisch betrachtet muß festgestellt werden, daß auch heutige Sportberichterstattung nicht frei von diesen Tendenzen ist. Wenn beispielsweise bei internationalen Sportereignissen von „unserer Mannschaft“ oder „unseren Jung`s“ gesprochen wird, so sind das noch dieselben sprachlichen Formen, mit denen man einst auch schon für den NS-Staat Propaganda betrieb.
Über die Begeisterung für die Nation wird ein „Wir-Gefühl“ geschaffen, daß sich unter rationalen Kriterien nur schwer begründen läßt. Doch gerade im Bereich der Sportberichterstattung ist es in diesem Land schwierig, diese unüberlegt übernommenen, sprachlichen Konventionen in der Berichterstattung überhaupt ändern oder zumindest bewußt machen zu können.

Nach der Wendung des Zweiten Weltkrieges im Kriegswinter 1942/43 veränderte sich auch die Form der nationalsozialistischen Propaganda. Sie wurde von nun an dazu eingesetzt, den Durchhaltewillen des deutschen Volkes zu stärken. Durch die lange Abwesenheit der männlichen Bevölkerung setzte man die Medien gezielt dazu ein, sowohl Soldaten an der Front zu unterhalten wie auch die Angehörigen in der Heimat im Durchhalten zu bestärken. Die Techniken der Telekommunikation wurden nun gezielt eingesetzt, um die Distanz zwischen den Familien und ihren, an der Front kämpfenden, Männern zumindest medial zu überbrücken und dabei selbstverständlich noch propagandistisch zu vervielfältigen. Eines dieser Mittel war die sogenannte „Ferntrauung“, mit der Paare sich trotzt räumlicher Distanz vermählen konnten.
In der *Heimat* nutzt Anton Simon, Kameraassistent in einer Propagandakompanie des Heeres in Rußland, dieses Angebot, um seine Verlobte Martha, die bei den Simons in Schabbach untergekommen ist, zu heiraten. Da Anton Mitglied einer Propagandakompanie ist, wird diese Ferntrauung gleich für die Wochenschau „mitinszeniert“. Martha hat die, von Anton in Rußland unterschriebene, Heiratsurkunde nach Schabbach zugestellt bekommen. Man ist gerade auf dem Weg zur Familie Wiegand, die das einzige Telefon im Ort besitzt. Nach Photoaufnahmen vor der Haustür der Wiegands folgt schließlich die eigentliche „Hochzeitszeremonie“. Luzie beklagt, daß es eine „Ehe ohne den Segen Gottes“ sei. In der Wiegandschen Stube ist eine festliche Tafel gedeckt. Wilfried Wiegand bestellt eine Telefonleitung mit der Schreibstube in

Krimskaja an der Südfront auf der Halbinsel Krim. Während die Hochzeitssuppe gegessen wird, hält Wilfried eine Ansprache, in der er den technischen Aufwand erläutert, den die Ferntrauung erfordert. Er spricht von einem „kleinen Wunder ´unserer´ Technik“. Der Krieg sei auch hier „der Vater aller Dinge“. Die Schabbacher Telefondrähte gehörten immerhin zu einem Netz, das ganze Europa überspanne. Schließlich kommt der Rückruf Antons, der vom Großvater erklärt bekommt, wer alles da ist. Martha erkundigt sich nach Antons Befinden und erklärt ihm noch einmal die vorausgegangenen Formalitäten. Sie habe „ja“ gesagt und sein „Ja“ habe man ihr vorgelesen. Bei diesem Telefonat wird Anton von einem Filmteam der Wochenschau gefilmt: Er sitzt in einer kleinen Amtsstube vor einer Hakenkreuzfahne unter dem Führerbild und hält den Hörer eines Telefons in der Hand. Um ihn herum sitzen sechs andere Kameraden. Man leuchtet sein Gesicht aus, während Martha am Telefon warten muß. Mit einer veralteten Holzkamera wird die Aufnahme durchgeführt. Der Hauptmann der Propagandakompanie gibt Regieanweisungen. Er kritisiert, daß Anton „in seinem Gesicht so ´hingestellt´ aussehe“. Darauf muß sein Assistent Anton entsprechend einweisen. Er dreht seinen Kopf in die richtige Position und fordert ihn auf, zu lachen - ganz natürlich. Mit einem Maßband wird die Schärfe nachgemessen und die Kamera beginnt leise zu surren. Anton wird unter dem Tisch von den Kameraden angestoßen und beginnt zu reden. Im Scherz behauptet er, neben ihm stehe die „Adolf Hitler Leibstandarte“, woraufhin der Hauptmann schallend zu lachen beginnt. Martha kann das Gelächter durch das Telefon noch in Schabbach hören. Die Filmleute sind zufrieden, da die Szene die entsprechende Lockerheit fand. Der Assistent merkt an, daß man nun nur noch einen Schuß von der Braut in der Heimat drehen müsse. Diese Äußerung kommentiert der Hauptmann nur mit der überheblichen Aussage: „Das könnte ihnen so passen, sie banaler Praktiker.“
Als offizielle Geschenk erhalten Anton und Martha wie jedes Paar, das zu jener Zeit heiratete, Hitlers „Mein Kampf“ als Hochzeitsgeschenk. Damit wurde den Paaren nahegelegt, auf welche Grundlage sie ihre Beziehung unter jenem Regime zu stellen hatten.

Die Rolle der deutschen Medien in der Schlußphase des Zweiten Weltkrieges wird wieder mit der „Parodie“ einer nationalsozialistischen Rundfunksendung dargestellt. Dieses Mal imitiert die ehemalige Prostituierte Martina in einer umkämpften Berliner Häuserzeile die Durchhalteparolen, die dem deutschen Volk bis zum absoluten Ende über den Volksempfänger eingepeitscht wurden. Mit ihrem Freund Rudolf hat sie sich in einer Berliner Häuserzeile verschanzt. Rudolf ist schwer verletzt und liegt im Sterben. Um ihn zu beruhigen, setzt sich die hilflose Martina in der, von den Bombenangriffen verwüsteten, Wohnung hinter die Überreste eines Volksempfängers und beginnt, wie einst Pieritz am Nürburgring, eine Rundfunksendung des „Großdeutschen Rundfunks“ zu imitieren. Sie summt die Erkennungsmelodie und kündigt mit verfremdeter Stimme die Übertragung eines Wunschkonzertes der Wehrmacht an. Sie begrüßt die Hörer in der Heimat und die Freunde jenseits der Grenzen zur „letzten“ Wunschkonzertsendung. Der sterbende Rudolf Pollack wird nament-

lich von seinen Kameraden und sogar dem Führer höchstpersönlich gegrüßt. Begleitet vom Lärm der nahenden Granateinschläge kündigt Martina schließlich mit der Stimme des Führers das Lied „Es ist ein Frühling ohne Ende“ von Ilse Werner an. Auf einem Klavier, das inmitten der Trümmer steht, beginnt Martina schließlich das angekündigte Lied zu spielen und geleitet so den Freund in einen würdevollen Tod.
Auch in dieser Szene kann der heutige Zuschauer Parallelen zu heute noch üblichen Formen der Rundfunkunterhaltung erkennen. Die Art und Weise, in denen unter dem Einfluß der nationalsozialistischen Durchhaltepropaganda Grüße und Musikwünsche an die, an der Front kämpfenden, Soldaten weitergegeben wurde, ist bis in die heutigen Tage hinein noch in zahlreichen Rundfunksendern der ARD zu finden, die ein Programm im sogenannten DOM-Format (deutsch-orientierter melodiöser Musik für eine Hörerschaft jenseits der 50) produzieren. Wie zuvor schon am Beispiel der Sportberichterstattung festgemacht, haben viele Rundfunk- und auch Fernsehformate einen Großteil ihrer formalen und technischen Entwicklung unter dem Einfluß und der Förderung der NS-Propaganda gemacht. Sie hat die Sendeformate sicherlich nicht erfunden, aber doch auf ein technisch professionelles Niveau gehoben, das formal bis in die heutige Zeit - losgelöst vom propagandistischen Inhalt - noch erhalten ist.
In der Möglichkeit, solche historischen, von vielen Sendern aber gern verschwiegenen Entwicklungsprozesse der Medien, einem heutigen Zuschauer wieder ins Gedächtnis zurückrufen, liegt eine der Haupterrungenschaften der *Heimat*-Reihe.
Indem gerade der NS-Zeit ihr, im Nachhinein aufoktroyiertes, Mysterium wieder entzogen wird, gelingt es, eine Zeitepoche auch für den heutigen Menschen wieder nachvollziehbar und verstehbar zu machen. Reitz zeigt eben nicht die allgemein bekannten Greueltaten jener Zeit, sondern rückt die scheinbaren Nebensächlichkeiten ins Zentrum, die uns alle bis in unser heutiges modernes Leben begleiten.

In der fünften Folge der *Zweiten Heimat* bilden die Krawalle auf der Münchener Leopoldstraße im Jahr 1962 den Anlaß für eine kritische Darstellung der Medienberichterstattung jener Zeit.
Helga und Hermann geben in einem Zwiegespräch aus dem off einen subjektiv gefärbten Erlebnisbericht des Tages. Sie fassen für die Zuschauer die Ereignisse noch einmal zusammen: Es habe damit begonnen, daß drei junge Leute auf der Trottoirkante Musik gemacht und Rock`n Roll-Lieder gesungen hätten. Ein empörter Bürger habe daraufhin die Funkstreife gerufen. Als die jungen Leute schließlich von der Polizei weggeschafft werden sollten, hätten sich die Besucher eines Straßencafés darüber empört. Einer von ihnen habe schließlich die Luft aus dem Reifen eines Polizeiautos abgelassen.
Parallel zu diesem off-Text kann man beobachten, wie ein Fernsehteam mit einer 16mm-Filmkamera neben zwei jungen Burschen eine nächtlich erleuchtete Straße herunterläuft. Später interviewen sie einige ahnungslose Passanten,

unter ihnen auch Hermann Simon, der sich mit seiner Gitarre auf dem Heimweg befindet. Man befragt ihn, ob er hier auf seiner Gitarre gespielt habe. Hermann fragt ahnungslos, was denn eine Gitarre mit der Demonstration zu tun habe und geht seines Weges. Da er sich mit seiner Gitarre unwissentlich verdächtig macht, beginnen zwei Polizisten, ihn zu verfolgen. Hermann versucht zu flüchten, wird jedoch gefaßt. Die Polizisten nehmen ihm die Gitarre weg und zerschlagen diese, unter den Augen des herbeigeeilten Kamerateams, auf dem Straßenpflaster. Als Helga am darauffolgenden Tag ihre Eltern in Dülmen besucht, laufen gerade die Fernsehberichte über die „Schwabinger Krawalle“ im Fernsehen. Über den Bildschirm flimmern Interviews mit Passanten, die aussagen, ungerechtfertigt Opfer der Polizeiübergriffe geworden zu sein: ein Kriegsversehrter sei geschlagen worden, eine junge Frau habe einen Gummiknüppel über den Kopf bekommen und ein Kameramann des Fernsehens erläutert, wie er, trotz Hinweis auf seine Pressetätigkeit, geschlagen worden sei. Eine andere junge Frau mit einem blauen Auge klagt den damaligen Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel an, daß entgegen seiner Beteuerungen doch Mädchen geschlagen worden seien; man solle sie anschauen. Im Anschluß daran wird die Stellungnahme Vogels gesendet, der sich weigert, von Mitleid und Bedauern zu sprechen, sondern seiner Forderung Ausdruck verleiht, die Übergriffe nicht zu decken. Er erläutert, wie er versucht habe mit begütigenden Worten die Anwesenden zu beruhigen, die den Verkehr auf der Leopoldstraße blockiert hätten.

Helga, die die Vertreter der Staatsmacht als „Scheißkerle“ bezeichnet, gerät beim Betrachten dieser Meldung mit ihren Eltern in Streit. Die Mutter spricht von einer verzogenen Großstadtjugend und möchte am liebsten das Fernsehgerät abschalten. Helga hält sie jedoch davon ab und erklärt, daß ihre Freunde dabei seien. Der Vater bezeichnet die jungen Leute als „Gammler“ und „Unterweltgesindel“ und versucht, seiner Tochter in autoritärer Art den Mund zu verbieten.

Als Hermann am Abend des darauffolgenden Tages zu Gast bei den Aufschreys ist, läuft gerade die Tagesschau. Helga rät ihm zu warten, bis die Sendung vorbei sei, da sich der Vater wieder die Münchener Krawalle ansehe. Die Krawalle liefen nun schon den vierten Tag. Während Helga mit Hermann in ihrem Zimmer wartet, sitzen Vater, Mutter und Oma Aufschrey vor dem Fernsehgerät und kommentieren das Geschehen in München. Auf dem Bildschirm erläutert Karl-Heinz Köppke im kühl distanzierten Sprachstil der Tagesschau den Zuschauern das Geschehen: Die Krawalle seien in der Nacht zum Donnerstag ausgebrochen, als eine Streifenwagenbesatzung drei musizierende Jugendliche festnahm. Seit nunmehr vier Nächten komme es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen meist jugendlichen Randalierern und der Polizei, die auch gestern Nacht mit Schlagstöcken gegen die Menge vorging. Oma Aufschrey kommentiert die Nachricht mit der Äußerung: „Jetz` kuck` dir dat an, diese Rabauken da! - - - Alles Halbstarke - - - Kuck` ma` Mädchen dabei...“

Mutter Aufschrey findet die Krawalle „unerhört“. Als ein Jugendlicher im Bild von der Polizei abgeführt wird, fordert Oma Aufschrei, deren Gesicht sich auf

der Mattscheibe spiegelt, sie doch alle einzusperren. Als Hermann am Abend des darauffolgenden Tages auf der Insel Usedom angekommen ist, vermeldet die Tagesschau, daß wieder Ruhe in Schwabing eingekehrt sei. Karl-Heinz Koeppke verliest zu den Bildern eines starken Polizeiaufgebots, daß die Polizeikräfte die ganze Nacht über an der Leopoldstraße postiert gewesen seinen, sie jedoch nicht mehr eingreifen mußten. Im Verlauf der bisherigen Auseinandersetzungen sei es zu mehr als zweihundert Festnahmen gekommen. Mittlerweile herrsche auf der Münchener Flanierstraße aber wieder das gewohnte Treiben. Im Münchener Stadtrat sei es aber zu heftigen Debatten über das Vorgehen der Polizei in den Krawallnächten gekommen. Eine Untersuchung sei angekündigt worden. Während Koeppke noch die letzten Sätze spricht, spiegelt sich auf dem, mit der Filmkamera abgefilmten, Fernsehbildschirm, auf dem der Einspielfilm aus der Leopoldstraße läuft, das Feuer des Kamins, das die Bewohner des Usedomer Bungalows entzündet haben. Mit dem Bild der Wetterkarte endet die Szene. Mit diesem Bild wird formal die Episode der Vorläufer der Studentenproteste beendet - die Münchener Polizei und das deutsche Fernsehen sind wieder zur gewohnten Tagesordnung übergegangen. Für *Die Zweite Heimat* ist dieses Ereignis jedoch ein auslösendes Moment - sozusagen ein erster Hauch von „`68“. Dabei wird deutlich, welche zwiespältige Rolle die Medien bei diesem Protest spielen. Einerseits bringen sie zwar auch die Kritik an den staatlichen Gewalteskapaden, Zeugenaussagen, die die Brutalität des polizeilichen Vorgehens beschreiben - doch durch die gewohnt konservative und größtenteils oberflächliche Darstellungsform wird der Masse der ebenso konservativen Zuschauer genau die Argumentation geliefert, die sie zur Befriedigung der eigenen Vorurteile benötigen. Genausowenig, wie es die Polizei verstand, mit den Provokationen umzugehen, konnten die Medien die Hintergründe des Ereignisses aufarbeiten. Es bleibt bei der rein vordergründigen Informationsvermittlung, die das Mißverstehen erst fördert.
Die Familie Aufschrey, als Vertreter der durchschnittlichen konservativen Zuschauerschaft, rezipiert die Fernsehberichte über die „Schwabinger Krawalle“ letztlich noch genauso, wie die Familie Simon im Jahr 1919 mit den Nachrichten der „Hunsrücker Zeitung“ umgegangen war. Man ist, aufgrund mangelnder Bildung und auch aufgrund unzureichender Informationen in den Meldungen, nicht in der Lage, sich ein eigenes, unabhängiges Bild von dem Geschehen zu bilden, kann es jedoch nicht sein lassen, dennoch seinen unqualifizierten Kommentar zu den Ereignissen abzugeben.

In der zwölften Folge der *Zweiten Heimat* taucht nochmals ein Auszug aus der Tagesschauberichterstattung auf. Während Waltraud ihrem Mann Hermann in ihrer gemeinsamen Münchener Wohnung ihre Neuerwerbungen klassenkämpferischer Schriften vorstellt, läuft auf dem Bildschirm des Fernsehapparates im Hintergrund ein Einspielfilm über eine Protestveranstaltung im „Auditorium Maximum“ einer deutschen Universität gegen den Vietnamkrieg. Die Tagesschau berichtet von einer Grußbotschaft des englischen Pazifisten Bertrand Russel und der kommunistischen Jugend Kubas und von anschließenden Straßenkrawallen mit der Polizei.

Das Fernsehmedium hat in der zehnten Folge von *Heimat* schließlich auch in Schabbach Einzug gehalten. Glasisch berichtet Pauline, die gerade aus Marias Küche telefoniert, daß heute abend in Berlin das „Buntfernsehen“ eröffnet werde. Anton Simon sitzt in einer schwarz-weißen Aufnahme mit Familie in seinem neuen Bungalow vor dem neuen Farbfernsehgerät. Auf dem Bildschirm, bzw. in einem abgekaschten Bildausschnitt, der die ovale Form eines Fernsehbildschirms hat, sieht man Willy Brandt, der am 25.8.1967 auf der Berliner Funkausstellung den „Startschuß“ für das deutsche Farbfernsehen gibt. Reitz verwendet das originale Fernsehmaterial, in dem eine Großaufnahme des Daumens von Willy Brandt in ein Testbild eingeblendet ist, das nach Drücken eines dicken Knopfes farbig werden soll. Tatsächlich jedoch wird das Bild schon einige Bilder vor Betätigung des dicken roten Knopfes farbig, wodurch offensichtlich wurde, daß in Wahrheit nicht Willy Brandt, sondern irgendein Techniker hinter den Kulissen den eigentlichen „Startschuß“ gab. Diesen Zeitversatz kann man auch in *Heimat* beobachten. Im weiteren Verlauf der Fernsehübertragung folgt der Auftritt eine Balletts in grell-rosanen Kostümen. In einem Zwischenschnitt sieht man Anton Simon vor seinem Apparat sitzen - nun ebenfalls farbig photographiert.

Neben dem Farbfernsehen nutzt Anton Simon im selben Jahr den Fernschreiber zur Übermittlung einer, für den Bestand seiner Firma wichtigen, Information. Bei Nacht diktiert er seiner Frau Martha ein Telex an seinen Vater in den USA, in dem er um Rat für die Verkaufsverhandlungen seines Betriebes bittet. Über die Schreibmaschinentastatur des Gerätes tippt Martha den Text ein, der nun verschlüsselt in einen Lochstreifen gestanzt wird. Dieser Lochstreifen muß danach in ein seitlich angeordnetes Lesegerät eingesetzt werden, von wo aus er automatisch, in elektrische Impulse umgesetzt, über Telefonleitung an den Empfänger übermittelt und dort in umgekehrter Reihenfolge wieder dechiffriert wird. Bereits am nächsten Morgen geht das Antworttelex ein, das Anton darüber informiert, daß der Vater zur Zeit gar nicht weit entfernt im Parkhotel in Baden Baden verweile.

Die, in den Episoden der *Heimat*-Reihen immer wieder auftauchenden, Medien geben in chronologischer Reihenfolge ihrer Entwicklung einen interessanten Einblick in ihre Geschichte. Anfänglich zeigen die Menschen immer wieder Begeisterung oder gar Erstaunen für die neuen Formen der Medienvermittlung. Der erste Rundfunkempfänger stellt beispielsweise eine Verbindung von Hilversum oder Wien nach Schabbach her, was für die Menschen zu jener Zeit noch unvorstellbare Entfernungen waren. Später, im Zweiten Weltkrieg, kann man schon durch ganz Europa telefonieren und eine Ferntrauung zwischen Schabbach und Krimskaja ermöglichen. 1967 ist man per Fernschreiber auch schon in der Lage, schriftliche Mitteilungen bis in die USA zu senden und 1969 schließlich wird sogar die Erde verlassen und man stellt bei der Mondlandung eine Fernsehverbindung zwischen dem Mond und der Erde her. Live gelangen diese Bilder bis in alle Winkel der Erde.

All diesen Medienepisoden in den *Heimat*-Reihen ist gemein, daß aus dem ersten Erstaunen über die ungeahnten und unvorstellbaren Möglichkeiten der Kommunikationstechnik sehr schnell eine alltägliche, unbeachtete Selbstverständlichkeit wird. Über das, was vor kurzem noch Begeisterung auslöste, wird schon bald nicht mehr nachgedacht. Die Medien sind gegeben, werden genutzt und tragen zum Funktionieren der Zivilisation bei. Doch niemand erinnert sich schon bald mehr an die ursprünglichen Zustände, als das Hunsrückdorf Schabbach durch seine geographische Lage fast vollkommen von der „Außenwelt“ abgeschnitten war.
Diese Verhaltensmuster hinsichtlich einer euphorischen Medieneinführung und ihrer gleichgültigen Nutzung reichen bis in die heutige Zeiten mit Internet- und Mobilfunkkommunikation. Obgleich die Umständlichkeit und Langsamkeit der frühen Telekommunikationsmittel aus heutiger Perspektive überraschen mag, gelingt es Reitz in den *Heimat*-Reihen, auch einen heutigen, mit all diesen Techniken aufgewachsenen, Zuschauer zumindest für den Augenblick der Rezeption wieder in die vergangenen Zeit einzutauchen. Hier kann er noch einmal neu nachzuvollziehen, was es überhaupt bedeutet, das riesige Medienangebot alltäglich nutzen zu können. Aber auch die propagandistische Nutzung dieser Medien bzw. ihr Einfluß auf die rasche technische Perfektionierung wird nicht verschwiegen.

Auch die Rolle der Medien in einer anderen bundesrepublikanischen Epoche wird in der *Zweiten Heimat* dargestellt - der Zeit der Studentenproteste und der Auflehnung gegen die staatlichen Autoritäten:
In der zwölften Folge mit dem Titel *Die Zeit der vielen Worte* findet gerade dieser Sachverhalt seine filmische Umsetzung. Hermann Simon besucht, von innerer Unruhe über seine Eheprobleme getrieben, seine Freundin Katrin. Diese wohnt in einer Berliner Kommune. Hermann betritt orientierungslos die Wohnung und findet zwei unbekannte „Typen“ in der Küche vor, die darüber diskutieren, ob es sinnvoller sei, mit den Medien auf Konfrontationskurs zu gehen oder aber sie zu benützen. Es sei lediglich eine Frage der Taktik, wie man sie benützen könne. Sie erklären Hermann, daß Katrin gerade „interviewt“ werde. Hermann durchsucht weiter die Wohnung und findet schließlich Katrin, die, auf einem großen Bett liegend, von zwei Pressejournalisten interviewt und gleichzeitig mit der Photokamera abgelichtet wird. Sie ist nur spärlich bekleidet, trägt ein Hippiestirnband um den Kopf und diskutiert mit dem Stern-Journalisten über die „sexuelle Revolution“. Sie erklärt, es sei „typisch Stern“, Mädchen auf der Bettkante zu photographieren. Sie wirft dem Interviewer dessen „heimliche Geilheit“ vor, nimmt für sich selbst aber zugleich in Anspruch, nicht verklemmt zu sein. Sie erläutert, daß die Revolution alle Lebensgebiete erfassen müsse. Die Kommune sei das Modell für das menschliche Zusammenleben überhaupt. Früher hätten die Menschen in Großfamilien gelebt, die moderne Kleinfamilie sei nach Freud ein „Saustall“. Katrin versucht, den Journalisten mit der Frage, ob sein Vater auch in der NSDAP gewesen sei, zu provozieren, was dieser jedoch gekonnt umgeht. Katrin führt weiter aus, daß die bürgerliche Gesellschaft marode und korrupt sei; sie hingegen

seien die Vorhut einer neuen Gesellschaft. Der Journalist auf der anderen Seite erklärt, daß er nicht zu denjenigen gehöre, die das schrieben, was man von ihnen erwarte. Er würde das schreiben und wiedergeben, was er vorfinde. Dabei umkreist sein Photograph Katrin ständig mit seiner Kamera und sucht nach immer ausgefalleneren Perspektiven. Endlich sieht Katrin Hermann und begrüßt ihn stürmisch. Unverhohlen äußert sie, daß die Journalisten eh bald rausfliegen würden. Zuvor jedoch „inszenieren“ die beiden Stern-Leute noch „ihr“ Photo der sexuellen Revolution: Mit voyeuristischem Grinsen im Gesicht haben sie sich in einem Türrahmen hinter ihrer Kamera postiert. An der gegenüberliegenden Wand des Raumes lehnen nackt die sieben Mitglieder der Kommune und lassen ihre unbekleideten Gesäße für den Stern - und damit stellvertretend für die ganze deutsche Nation - ablichten.
Die eigentliche Aussage des abgedruckten Interviews erfährt der Zuschauer erst am Ende der Folge, als Hermann mit seiner Tochter Lulu in einer Seilbahn auf einen Berg fährt. Katrins Stimme spricht den abgedruckten Interviewtext aus dem off: „Für die meisten Gefühle haben wir keinen passenden Ausdruck mehr. Wir haben Hunger und sagen, daß wir arbeiten wollen. Wir frieren und sagen, daß wir ein Haus besitzen wollen. Wir sehnen uns nach Solidarität und sagen, daß wir verliebt sind. Die Liebe ist nur ein Trümmerhaufen der Gefühle und die Familie eine Neurosenküche. Der Mann unterdrückt die Frau, die Frau rächt sich am Kind, das Kind ist eifersüchtig auf den Vater, der Vater hat ein schlechtes Gewissen vor der Mutter, die Mutter erdrückt das Kind mit Liebe, das Kind versucht zu fliehen, der Vater gibt der Mutter die Schuld, die Mutter erinnert an die Pflicht, der Vater vertritt den Staat, das Kind revoltiert, die Mutter weint, der Vater schlägt zu. - Es gibt einen Faschismus der Gefühle. Wir sprechen diese Wahrheit aus. Danach ist nichts mehr so, wie es vorher war.“

Mit der Umsetzung der Interviewszene Katrins entlarvt Reitz die Widersprüchlichkeit der „Freigeister“ der 68er-Revolution. Auf einem geistig hohem Niveau wurden Diskussionen über die Formen eines freiheitlichen, selbstbestimmten und menschlichen Zusammenlebens geführt. Doch durch den planlosen Umgang mit den Medien - einerseits Bekämpfung der Springer-Presse - andererseits voyeuristisches Zur-Schau-Stellen vor anderen Medienorganen - ging die Glaubwürdigkeit der weitreichenden Ziele wieder verloren. In der Umsetzung der zuvor analysierten Szene macht Reitz ein gegenläufiges Prinzip der „68`er“ deutlich: Die junge Revoluzzerin präsentiert sich bei der Erläuterung ihrer Ziele der voyeuristischen Kamera des Stern-Photographen. Der Stern übermittelte seinen Lesern nun zwar auch die Inhalte, doch da sich diese Inhalte schwer optisch vermitteln lassen, sorgten die Photos der „nackten Hintern“ der Kommunemitglieder für weit mehr Wirbel in der Nation als ihre eigentlichen Absichten, die durch diese „unglückliche“ öffentliche Präsentation zur Nebensächlichkeit annoncierten. In den Augen der Öffentlichkeit schreckten die offen zur Schau gestellten Aktionen der „sexuellen Revolution“ vor einer wirklichen Auseinandersetzung mit den eigentlichen Themen (Formen des familiären Zusammenlebens/Kritik am Vietnamkrieg/Aufarbeitung

der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands) ab. Aufgrund dieses provokanten Auftretens waren die Revoluzzer von 1968 für einen Großteil der konservativen Bevölkerung jenseits jeglicher Diskussionsgrundlage oder, um mit Oma Aufschrey zu sprechen, „alles Rabauken“. Dieses Mißverstehen hat seine hauptsächlichen Ursachen in der Form der Medienpräsentation bzw. in der Naivität, mit der sich die, ansonsten tiefsinnigen, Revoluzzer dem Voyeurismus dieser Medien auslieferten. Die eigentliche inhaltliche Aussage des Stern-Interviews mit Katrin wird zwar auch veröffentlicht, doch tritt diese Aussage neben den freizügigen Bildern eher in den Hintergrund. Die revolutionären Ziele sind zum nebensächlichen Beiwerk geworden.

9.8.3. „Film im Film“

In Schabbach kann man bewegte Filmbilder zum ersten Mal in der Scheune der Simons erleben. Der 15-jährige Anton Simon hat von seiner Mutter einen 16mm-Kinoaparat geschenkt bekommen. Für die Kinder des Dorfes organisiert er eine Filmvorführung in der heimischen Scheune. Auf einem, an einer Wäscheleine befestigten, Bettlaken projiziert er mit seinem Stummfilmprojektor mit Handkurbel die Monatsschau Nr.1 von 1938. Die, auf Brennholzstücken sitzenden, Kinder sehen in der Monatsschau, die für diese Stummfilmvorführungen noch mit Zwischentitel ausgestattet sind, den Aufstieg eines Ballons und einen Auftritt des Führers, bei dem er „seinen Getreuen die letzte Ehre erweist“. Da die Kinder nur eine Aufnahme von Hitler ohne Ton sehen, fragt ein Junge in derbem Hunsrücker Platt: „Ei, was schwätzt denn der Führer?“. Ein anderer Junge entrüstet sich daraufhin, der Führer würde nicht „schwätzen“, der Führer würde „sprechen“.
Hier wird das Prinzip der nationalsozialistischen Propaganda und ihrer erfolgreichen Umsetzung deutlich. Mit nur einem der speziell für Kinder produzierten, Filmapparaturen und dem dazu „passenden“ Film gelingt es leicht, wie im Beispiel zu beobachten, die gesamten Kinder eines Dorfes zu erreichen und ihnen die Informationen zu vermitteln, die in jener Zeit staatlich genehm waren. Der Führer ist in seiner Funktion als „verehrungswürdiges Staatsoberhaupt“ allgegenwärtig, sogar bereits in den Köpfen der Kinder des abgelegenen Hunsrückdorfes.
Dasselbe Prinzip funktioniert, in der direkt folgenden Szene, auch auf der großen Kinoleinwand für die Erwachsenen. In einem Ausschnitt aus einer Wochenschau sieht man in einer, von der Kinoleinwand abgefilmten, Sequenz ein Autorennen auf dem Nürburgring. Auch hier wurde über ein vermeintlich unpolitisches Thema den Kinogängern unterschwellig eine nationalistische Propaganda vermittelt. Der Zweikampf zwischen den Wagen der deutschen Rennfahrer Rudolf Caracciola und Bernd Rosemeyer[162] wird zu einem nationalen

[162] Die Autorennfahrer Bernd Rosemeyer und Rudolf Caracciola waren die beiden Aushängeschilder des deutschen Motorsportes im NS-Staat. Die beiden Fahrer waren für zwei konkurrierende deutsche Automobilkonzerne tätig und brachten diesen, wie auch dem Staat, der die Konzerne tatkräftig in ihrem Motorsportengagement unterstütze, zahlreiche internationale Erfolge ein. Bernd Rosemeyer fuhr

Zweikampf hochstilisiert, der in den Köpfen der Zuschauer unterbewußt den Siegeswillen der deutschen Nation festmachen sollte.

Das Funktionieren eines wesentlichen Elementes der nationalsozialistischen Filmpropaganda wird dem Zuschauer exemplarisch vorgeführt: Das Unterhaltungskino der Ufa. Maria Simon macht seit 1937 mit der Schwägerin Pauline regelmäßige Kinobesuche in Simmern. Die Folge *Reichshöhenstraße* beginnt direkt mit einer, im Kino gedrehten, Szene, in der Maria und Pauline den Film *La Habanera*[163] mit Zarah Leander betrachten. Die Folge startet mit dem Musikauftakt des Titelsongs „Der Wind hat mir ein Lied erzählt", der von dem Ufa-Star mit dunkler Stimme vorgetragen wird. Der Film ist von der Kinoleinwand abgefilmt. In der ersten Totalen blickt man auf die, in voller Größe aufgenommene Leinwand, im Vordergrund sind noch die Zuschauer erkennbar. Das Kino ist vollbesetzt, es müssen sogar noch zusätzliche Stühle hineingetragen werden. Die beiden Frauen sind, im Stil der damaligen Zeit, modisch gekleidet und blicken voller Bewunderung mit glänzenden Augen auf die Leinwand. Der Film weckt unerfüllte Sehnsüchte. Einige andere Zuschauerinnen müssen sich sogar vor Rührung die Nase schnäuzen. Als Zarah Leanders Gesicht in einer Großaufnahmen auf der Leinwand erscheint und ihre Frisur deutlich erkennbar wird, beginnen Maria und Pauline begeistert, sich etwas zuzuflüstern. Vor dem Kino betrachten sie nach der Vorstellung die Filmplakate, die die kommenden Filme ankündigen und verabreden gleich, welchen Film sie als nächstes ansehen werden.
Der, von der Ufa eigens aufgebaute Star Zarah Leander wird für die beiden Frauen vom Land zum Vorbild: Als sie nach der Vorstellung noch in Paulines

---

für die Auto Union und Rudolf Caracciola für Mercedes-Benz in einem sog. „Silberpfeil". Die Fahrzeuge beider Konzerne galten in damaliger Zeit durch ihr stromlinienförmiges, zigarrenförmiges Design als „Meisterwerk deutscher Ingenieurskunst", was von staatlicher Seite propagandaträchtig unterstützt wurde. Beispielsweise veranstalteten beide Konzerne im Wettstreit mit ihren Fahrern und Fahrzeugen Geschwindigkeits-Rekordversuche auf der Autobahn Frankfurt-Darmstadt. Am 28.01.1938 erreichte der italienisch-stämmige Deutsche Caracciola bei einem solchen Wettbewerb eine Spitzengeschwindigkeit von 432,7 km/h. Beim Versuch, am selben Tag diesen Rekord noch zu übertrumpfen, verunglückte Bernd Rosemeyer tödlich. Bis heute gilt die, von Caracciola gefahrene, Geschwindigkeit als die höchste, jemals auf öffentlichen Straßen gefahrene Geschwindigkeit, womit die Firma Daimler Chrysler heutzutage sogar noch in ihren Internet-Präsentationen wirbt.
(Quellen: http://formulaone.netchicken.hu/brose.html
und http://www.mercedes-benz.de/mbd/t03/0,1316,F30D,00 html)

[163] Der Film *La Habanera*, der 1937 unter der Regie von Detlef Sierck entstand, erzählt die Geschichte der Schwedin Astrée Sternhjelm, die sich bei einem Besuch in Puerto Rico in den Patron Don Pedro de Avila und die Schönheit der karibischen Insel verliebt. Nach einer übereilten Heirat mit dem Feudalherren und dem Zerwürfnis mit ihrer Schwedischen Familie scheitert ihre Ehe und Astrée möchte mit ihrem mittlerweile 9-jährigen Sohn Juan nach Schweden zurückkehren. Aber erst nachdem es ihrem früheren Jugendfreund Dr. Sven Nagel gelingt, ein Serum gegen das berüchtigte „Puerto Rico-Fieber" zu entwickeln, das alljährlich Hunderte von Toten auf der Insel fordert und dem schließlich auch Don Pedro de Avila anheimfällt, erlangt sie ihre Freiheit zurück.
Der Film trägt eine eindeutig rassistische Botschaft. Die Einheimischen in diesem Film werden als „Wilde" bezeichnet, die die Bemühungen der „nordischen" - in diesem Film schwedischen - Spezialisten des Tropeninstituts mit Ignoranz zurückweisen bzw. sabotieren. Insbesondere durch den, von der Hauptdarstellerin Zarah Leander gesungenen, Titelsong „Der Wind hat mir ein Lied erzählt", komponiert von Lothar Brühne, der sich durch den gesamten Film zieht, wurde er mit seiner unterschwelligen rassistischen Propagandabotschaft zum Publikumserfolg.

Wohnung zusammensitzen und auf die Heimkehr des Ehemannes Robert warten, schwärmen sie noch immer von der Film-Diva. Gemeinsam sitzen sie vor dem Schminktisch Paulines und summen noch die Titelmelodie des soeben gesehenen Films vor sich hin. Pauline hat sich ebensolche Locken ins Haar gedreht, wie sie Zarah in *La Habanera* trug. Die beiden Frauen prosten sich mit Weingläsern zu und schwärmen, daß man noch einmal jung sein müsse. Maria erzählt von ihrem Traum, irgendwo, weit in der Ferne, noch einmal ganz neu anzufangen. Vom Wein beschwipst, malt auch Maria sich Zarahs Locken mit einem Lippenstift in ihr Spiegelbild auf dem Schminktisch. Pauline hat währenddessen das Zimmer verlassen und kehrt nach geraumer Zeit in einem noblen Abendkleid und mit einem teuren Pelzmantel zurück. Sie erklärt, daß sie sich nicht traue, ihn öffentlich anzuziehen. Maria beleuchtet sie wie eine Filmschauspielerin mit einer Tischlampe und gerät vollkommen in Verzückung über Paulines Aussehen, die nun „wie die Zarah ausschaue". Als der mittlerweile heimgekehrte Robert im gemeinsamen Schlafzimmer schließlich seine Tageseinnahmen zählt, präsentiert Pauline ihm ihre Frisur. Mit tiefer Stimme fragt sie den Ehemann, wie er denn das finde. Robert meint darauf enthusiastisch, daß ihre Stimme genau wie die Zarahs klinge.
Im Herbst 1938 sitzt Maria Simon wieder im Simmerner Kino und betrachtet, diesmal mit ihrer neuen Liebe Otto Wohlleben, wieder einen „Zarah-Leander-Film". Dieses Mal ist es bezeichnenderweise *Heimat* von Carl Froelich[164],

---

[164] Der Film *Heimat* wurde 1938 unter der Regie des deutschen Regisseurs Carl Froelich gedreht und spielt im Jahr 1885 in einer kleinen deutschen Residenz. Die Tochter des Oberst Leopold von Schwartz, Magda, wurde vor acht Jahren von ihrem Vater verstoßen. Für ihn ist sie „gestorben". Unerwartet kehrt Magda von Schwartz unter dem Pseudonym Maddalena dall`Orto aus Amerika, wo sie eine große Karriere als Sängerin machte, in ihre „deutsche Heimat" zu einem Musikfest zurück. Nach anfänglichen Vorbehalten des Vaters, nimmt er die „verlorene Tochter" wieder in seinem Hause auf. Der bismarcktreue Oberst weiß jedoch nichts von dem unehelichen Kind der Tochter Magda, das sie vor ihrer Karriere in Amerika von einem ortsansässigen Bankdirektor bekam. Dieser Bankier von Keller, der sie einst mit ihrem Kind in Berlin sitzen ließ, erpreßt daraufhin Magda, wieder mit ihm zusammenzuleben. Nachdem der Vater von Andeutungen des Bankdirektor in Unruhe versetzt wurde, gesteht Magda ihm schließlich ihr Geheimnis. Der Vater fürchtet um den Verlust seiner Ehre und seines Ansehens und verlangt von Magda, von Keller zu heiraten. Die Tochter weigert sich zwar, doch nachdem von Keller offiziell beim Oberst von Schwartz um die Hand Magdas angehalten hat, gibt der Vater ihm sein Ehrenwort. Als Magda sich weiterhin weigert, den Bankdirektor zu heiraten, versucht der Vater, sich zum Erhalt seiner Ehre selbst zu töten. Der Selbstmordversuch mißlingt jedoch, der Oberst wird nur leicht verletzt und rückt erst nach dieser „Läuterung" von seinem bisherigen Weltbild ab. Man spricht vom „Heraufsteigen einer ´anderen Welt´, die mit neuen Gesichtern und einer neuen Ehre an die Herzen schlage". Während die leidende Magda im Dom der Stadt die Matthäus-Passion singt, lernt ihr Vater im Kirchenschiff seine Enkelin kennen, die er sogleich in sein Herz schließt. Der Bankier von Keller wird jedoch als polizeigesuchter Betrüger entlarvt.
Auch in Froelichs *Heimat* gibt es wieder einen, von Zarah Leander gesungenen, Filmschlager: „Eine Frau wird erst schön durch die Liebe".
Die Gefährlichkeit des Films liegt in seiner kaum wahrnehmbaren, unterschwelligen NS-Propaganda, die dem Zuschauer vor dem Hintergrund einer „menschlicheren, ehrlicheren Welt" mit „neuen Moralvorstellungen" schmackhaft gemacht werden soll. Durch die Emotionalisierung mit der pastoralen Musik oder dem „herzerweichenden" Friedensschluß zwischen Großvater und Enkelin am Ende des Films soll die unterschwellige Botschaft vom Heraufsteigen einer „anderen" - nationalsozialistischen - Welt vermittelt werden.
Man übernimmt das Pathos religiöser Zeremonien (die Atmosphäre der Matthäus-Passion in dem, „zum Himmel strebenden" Kirchenbauwerk) und greift auf die Hauptwerke der deutschen Kunst zurück, um dem Zuschauer die nationalsozialistische Botschaft zu vermitteln.

noch eine Vorkriegsproduktionen der Ufa. Die Szene beginnt damit, daß sich der Kinovorhang öffnet und der Anfangstitel *Heimat* auf der Leinwand erscheint. Dazu ertönen die Klänge des Titelsongs „Eine Frau wird erst schön durch die Liebe“, der von Zarah Leander wieder mit betörend tiefer Stimme interpretiert wird. Pauline und Robert, die ebenfalls mit im Kino sind, starren wie gebannt auf den Ufa-Star, der von der ewigen Dauer der Liebe singt. Pauline vergleicht Zarah Leanders Pelzmantel im Film mit ihrem eigenen und erklärt, daß der ihrige ebenso schön sei. Robert und Pauline planen bereits eine Reise, zu der es jedoch wegen des kurz bevorstehenden Krieges nicht mehr kommen wird.
Die Identifikation mit dem Ufa-Star Zarah Leander geht so weit, daß die Frauen sich dieselben Frisuren machen, sich wie ihr Vorbild kleiden und über die „illusorischen“ Momente im Kino ihren tristen Alltag vergessen können. Diese, von der Propaganda angestrebte, Identifikation mit dem, eigens dazu aus Schweden „importierten“, Star wird von den Kinobesuchern selbst gar nicht erkannt. Für die, vom nationalsozialistischen Regime getragenen, Institutionen agierten die Besuchermassen jedoch in einer vorplanbaren und somit auch kontrollierbaren Art und Weise. Das deutsche Volk sollte durch die „Illusion Kino“ derart ruhig gestellt, daß niemand dem Staat gefährlich werden konnten und die kriegsvorbereitenden Aktivitäten - im Beispiel der Bau der Reichshöhenstraße - ungestört voranschreiten konnte.

Auf der Heimfahrt im Postauto im Jahr 1943 singen Martha und Maria einen anderen, sechs Jahre alten Film-Schlager, der schon wesentlich nationalistischere Textpassagen aufweist, als die Liebeslieder der zuvor genannten Filme. Beide singen, ohne sich der Bedeutung überhaupt bewußt zu sein folgende Zeilen aus dem Film *Der Mann der Sherlock Holmes war* (1937, Regie: Karl Hartl): „... wer hinterm Ofen sitzt und die Zeit wenig nützt - schont zwar seine Kraft, aber wird auch nicht sehr reich - wer aber nicht viel fragt und geht los und wird was - für den gibt`s gleich freie Zeichen und dergleichen, wer es schafft - jawoll meine Herrn, so haben wir es gern, denn von heut` an gehört uns die Welt - jawoll meine Herrn, die Sorgen sind fern, wir tun, was uns gefällt - und wer uns stört, ist, eh er`s noch begreift von uns schon längst eingeseift - jawoll meine Herrn, darauf könn`sie schwörn, jawoll, jawoll, jawoll“.
In diesem Text, der von den beiden Frauen arglos vor sich hingesungen wird, steckt, bei genauerem Hinsehen ein Inhalt, der die gesamten Expansionsbestrebungen des Deutschen Reiches vorwegnimmt. Hier ist nun die Grenze der reinen Unterhaltungspropaganda überschritten. Mit dem Wort „uns“ wird ein Gemeinschaftsgefühl des deutschen Volkes deutlich gemacht, der Wille zum Zusammenhalten gefördert. Mit der Zeile „...von heut` an gehört uns die Welt...“ wird die Absicht der gewaltsamen Expansion offen ausgesprochen

---

Interessant ist ein Vergleich des Filmplots mit dem der Reitzschen *Zweiten Heimat*. Beide Filme bauen darauf auf, daß ein, in der Liebe enttäuschter, Musiker aus der Provinz fortgeht, sich in die Kunst flüchtet und erst nach Jahren als hochangesehener Künstler in die *Heimat* zurückkehrt. Obwohl Reitzs Film selbstverständlich aus antifaschistischer Perspektive erzählt wird, ist diese Parallele jedoch interessant. Sie weist auf seine Inspirationsquellen in der Filmgeschichte hin.

und anschließend noch eine Warnung gegenüber all jenen ausgesprochen, die die „deutsche Volksgemeinschaft“ von dieser Absicht abbringen möchten. Hinter der Fröhlichkeit dieses „Unterhaltungsschlagers“ verbirgt sich politische Propaganda, die die Deutschen zu einer Einheit zusammenschweißen soll und eine Bevormundung von außen mit allen Mitteln zu verhindern sucht.
Ob solch eine inhaltliche Steuerung tatsächlich in so direkter Form geplant werden konnte oder ob das Textzitat nur zufällig die „Stimmung der damaligen Zeit“ wiedergibt, läßt sich heute nicht mehr nachweisen. Tatsache ist lediglich, daß solche Inhalte unterschwellig in den Köpfen der Menschen kursierten.

Im Zweiten Weltkrieg hat die Unterhaltungspropaganda der Ufa dann andere Dimensionen angenommen. Die Soldaten an der Front werden ebenfalls mit beeinflussenden Unterhaltungsprogrammen bei Laune gehalten. Bei einer Kinovorführung durch eine Propagandakompanie in einem Zelt in einem Frontabschnitt schmettert Zarah Leander in dem „Durchhaltefilm“ *Die große Liebe* (1942, Regie: Rolf Hansen) ihr „Davon geht die Welt nicht unter“ von der Leinwand. Die, im Zelt sitzenden, Soldaten beginnen mit den Soldaten auf der Leinwand enthusiastisch zur Musik zu schunkeln.
Für einen Moment fällt die Last des Krieges von ihnen ab und sie können sich ihrem Star hingeben. Unterbewußt schwingt jedoch auch in diesem Lied, das sie gemeinschaftlich singen, wieder eine Botschaft des Reichsministers für Propaganda und Volksaufklärung mit: Der Refrain „Davon geht die Welt nicht unter“ dient auch hier als unverkennbares Mittel, den Durchhaltewillen der Soldaten zu stärken, ihnen praktisch zu vermitteln, daß der Krieg „schon nicht so schlimm ist“.[165]
Zur Stärkung der Moral der Frontsoldaten war der Film, neben den Wunschkonzerten im Rundfunk und dem, gerade im Aufbau befindlichen, Fernsehen, ein „kriegswichtiges“ Propagandamittel, dem wegen dieser bedeutsamen Funktion auch die entsprechenden Finanzmittel zugesprochen wurden.
Neben dem Unterhaltungsspielfilm taucht in derselben Filmszene aber auch noch eine andere kriegswichtige Form der Filmpropaganda auf: die Wochenschau! Vor dem Spielfilm wird den Soldaten in dem Zelt an der Front die *Deutsche Wochenschau* vorgeführt. Joseph Goebbels hält am Sarg eines gefallenen Soldaten eine Rede.

---

[165] Das, vom Reichsminister Goebbels besonders beliebte und geförderte, Propagandamittel des Revuefilms war keine Erfindung der Nationalsozialisten bzw. seines Ministeriums für Propaganda und Volksaufklärung. Bereits vor der Machtübernahme hatten sich die Genres der Operetten- oder Revuefilme in Deutschland unter dem Produzenten Erich Pommer etabliert und sorgten mit eingängigen Melodien - durch die Einheit von Musik, Dialog, Gesang und Tanz für Publikumserfolge. Eric Charells *Der Kongreß tanzt* mit dem Titelsong „Das gibt`s nur einmal, das kommt nie wieder“ von 1930 kann hierfür ebenso angeführt werden, wie Wilhelm Thieles *Die Drei von der Tankstelle* (1930) mit „Ein Freund, ein guter Freund“ oder Hanns Schwarzes *Bomben auf Monte Carlo* (1931) mit dem Schlager „Das ist die Liebe der Matrosen“. Neu an dem Musikeinsatz in den Revuefilmen des Dritten Reiches war eben nicht die Idee, den Zuschauer zum Nachsingen der Melodien auch außerhalb des Kinos zu animieren - neu war lediglich die Idee, über die Musiken Texte mit unterschwellig propagandistischen Inhalten zu verbreiten („Davon geht die Welt nicht unter“), diese in den Köpfen der Zuschauer zu verfestigen und über das unbewußte Nachsingen auch noch aus den Kinos herauszutragen.

Interessant ist, daß zur selben Zeit draußen vor dem Zelt die Macher der Propagandakompanie das, für eine der nächsten Ausgaben gedrehte, Wochenschaumaterial - ihre „Tagesausbeute“ -, gerade aus den Filmkassetten auslegen und zum Rücktransport in die Heimat in Filmdosen verpacken.

Der Zuschauer der *Heimat* sieht, daß die Propagandakompanien der Wehrmacht in den Frontabschnitten zwei Funktionen hatten:

a) Die Produktion von Filmaufnahmen für die Wochenschau und
b) die Organisation von Kinovorführungen zur Unterhaltung der Truppe, in denen die fertigen Wochenschauen wie auch Spielfilme vorgeführt wurden.

Wie am Beispiel von *Die große Liebe* erkennbar, wurden die Spielfilme zum Teil sogar eigens zu diesem Zweck produziert.
Die Bereiche der Produktion und Konsumption von Filmen wurden zu großen Teilen mit an die Front verlagert. Die Aufnahmen, die die PKs an der Front machten, wurden nur für die Bearbeitungsprozesse in die „Heimat“ zurückgeschickt, mit den Aufnahmen anderer PKs kombiniert und vertont. Die fertigen Wochenschauen gelangten dann wieder an die Front zurück und dienten hier der Stärkung der Moral der Truppe.

Der Leiter der Propagandakompanie, Hauptmann Zielke, staucht einen seiner Kameramänner zusammen, der mit einer beschädigten Kamerakassette von der Aufnahme einer „Bunkersäuberung“ zurückgekehrt ist. Der Kameramann G`schrei berichtet vor dem, mit Tarnnetzen abgehängten und mit einer kompletten Filmprojektionsanlage ausgestatteten, LKW der PK, „Glück gehabt“ zu haben, da ein Querschläger zehn Zentimeter an seinem linken Auge vorbei, die Kamerakassette durchschlagen habe. Dem Assistenten von Mengershausen habe es „die Linsen um die Ohr`n gehaun`“. Das belichtete Filmmaterial sei „solat“. Der Hauptmann entrüstet sich über die Äußerung, daß es „Glück“ gewesen sei. G`schrei sei ein „Frontschwein“, was zwar eine gute Eigenschaft für die Infanterie, aber eine miserable für die Kunst sei. Es gehe nicht darum, seine Kamera immer dahin zu tragen, wo der Dreck spritze und sich „ein Loch in die Figur schießen zu lassen“. Vielmehr gehe es darum, daß auf dem Film etwas zum Ausdruck komme, was die Herzen bewege. Hinter seinem Rücken nennt ihn der Kameramann G´schrei abfällig einen „Theoretiker“. Wenn er schon am Ort des Geschehens sei, dann dürfe er sich auch nicht scheuen, „die Scheiße auch anzufassen“. Zielke merkt in einer pathetischen Rede an, daß es ein weit verbreiteter Irrtum sei, die Kamera einzusetzen, wie eine Kanone: „Hat ein Dante wirklich das Reich der Hölle betreten? - Hat ein Hieronymus Bosch den Garten der Lüste mit eigenen Augen gesehen? - - - Nein! - Aber der göttliche Funke war in ihnen, von dem Sie, verehrter Herr Geschrei nicht einen Hauch verspüren! - Der Künstler sieht die Dinge mit seiner eigenen persönlichen Eingebung. - Wissen Sie, wer das gesagt hat? - ...unser Reichsminister Doktor Goebbels! - Da staunen Sie, was?“ G`schrei wendet ein, daß man hier nicht in Babelsberg sei, daß hier echt gestorben werde. Zielke faßt diese Einschätzung als Irrtum auf. Nicht der Spielfilm, sondern die Kriegswochenschau

sei die „wahre Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts“. Die PK habe bis dato über 2,8 Millionen Meter Negativ auf den Kriegsschauplätzen gedreht. Damit erreiche man, daß sich das Kriegsgeschehen mit größerer Gewalt in die Seelen der Menschen einpräge, als es die Kraft des eigenen Auges vermöge.
Hauptmann Zielke, betrachtet seine Tätigkeit für die Propagandakompanie unter rein „künstlerischen“ Gesichtspunkten. Für ihn ist die Front ein realer Filmschauplatz vor dem er erst die „wahren Emotionen“ in eine Filmsprache umsetzen kann. Dieses „künstlerische“ Ziel setzt er mit allen, ihm, in seiner Stellung, zur Verfügung stehenden Mitteln rücksichtslos in die Tat um. Der Krieg und die Rückendeckung durch das Propagandaministerium verleihen ihm erst die Legitimation, mit den menschenverachtendsten Mitteln seine filmischen Ideale der Kriegswochenschau zu verwirklichen.
Anton Simon muß bei der Filmaufnahme über seine Ferntrauung für den „Fachmann“ Zielke lächeln, der der Meinung ist, daß Anton „im Gesicht so hingestellt aussehe“. Er läßt mit der imperialen Geste eines großen Filmregisseurs die Kamera starten, und fordert mit den lässig gesprochenen Worten „Bitte, Gefreiter Simon...“ seinen „Darsteller“ auf, zu beginnen. Hauptmann Zielke möchte keine gestellten Szenen, sondern authentische Reaktionen vor seiner Kamera. Deshalb beginnt er auch begeistert zu lachen, als Anton die unwirkliche Aufnahmesituation mit seinem Scherz über die Leibstandarte Adolf Hitlers „entschärft“.
In einem winterlich tiefverschneiten Wald, „inszeniert“ Zielke unter realistischsten Bedingungen eine Exekution von Kriegsgefangenen. Eine Einheit der Wehrmacht hat einen LKW voller Zivilisten in den Wald transportiert. Während sie unter den erhobenen Gewehren der Soldaten ihr eigenes Grab ausheben müssen, streicht Hauptmann Zielke durchs Unterholz und sucht, mit beiden Händen den Bildausschnitt einer Kamera simulierend, nach dem richtigen Standort für die Filmkamera. Kunstvoll rückt er die schneebedeckten Zweige eines Baumes ins Bild. Seine Kameraassistenten bereiten währenddessen die 35mm-Arriflex[166] für die Aufnahme vor. Sie setzen sie aufs Stativ, nehmen das

---

[166] Die Arriflex 35 ist die erste Spiegelreflex-Filmkamera und wurde 1936 von dem Konstrukteur Erich Kästner bei der Firma Arnold & Richter in München entwickelt. Durch das verhältnismäßig geringe Gewicht, die kleine Bauform und die Aufnahmemöglichkeit von drei Objektiven im Revolverkopf eignet sich die Kamera besonders für mobile Einsätze außerhalb des Studios. Die Kamera wurde 1937 erstmals auf der Leipziger Messe vorgestellt und sollte 2.500 Reichsmark kosten. Seit etwa 1940 stattete die Deutsche Wehrmacht ihre Propagandakompanien, anstelle der, bis dahin für mobile Einsätze üblichen, 16mm-Siemens-Geräte, mit den neuartigen 35mm-Apparaturen von Arnold & Richter aus. Bis Kriegsende wurden ca. 1.000 dieser Kameras ausgeliefert. Durch den Kriegseinsatz konnte der Kameratyp unter extremsten Bedingungen getestet und ständig weiterentwickelt werden. 1941 erschien das Modell 35 II, das bis minus 15 Grad kältefest war und mit militärischem Sonderzubehör - etwa einem Kompendium mit 45-Grad-Spiegel zum Filmen aus dem Schützengraben - ausgestattet werden konnte.
Die weitverbreitete Meinung, daß die Arriflex 35 für die Kriegsberichterstattung der PKs entwickelt worden sei, stimmt jedoch nicht, da die ersten privaten Konstruktionsversuche Kästners bereits bis in das Jahr 1932 zurückreichen. Die Kamera gilt bis heute als eines der zuverlässigsten professionellen Filmaufnahmegeräte. Ende der fünfziger Jahre lieferte sie, in Verbindung mit dem neuentwickelten Pilottonverfahren, die technische Voraussetzung für neue Spielfilmformen wie die „nouvelle vague“, die mit leichtem tragbarem Equipment an Originalschauplätzen außerhalb der Studios drehte.
[Lusznat: Hans-Albrecht: Die Arriflex-Story. (Fortsetzungsartikel). in: Der Kameramann. München. 36. Jg. Nr. 11 u. 12.; 37. Jg. Nr. 1-5. Nov. 1987 bis Mai 1988.]

Kompendium ab und setzen eine 135er-Optik ein. Ein Oberfeldwebel ist als Kameramann tätig und der Gefreite Anton Simon muß ihm als Kameraassistent die Blende einstellen. Erschrocken stellen die beiden fest, daß sich die Irisblende des Objektivs verklemmt hat. Mittlerweile haben die Wehrmachtssoldaten ihre Positionen an den Maschinengewehren eingenommen, der Kameramann wechselt kurz entschlossen auf die 85er Brennweite, und alles wartet mit der Erschießung auf den Hauptmann Zielke, der noch immer, mit vorsichtigen Griffen, die Zweige des Baumes für die Aufnahme in Position rückt. Schließlich zerreißt dann doch das Maschinengewehr, in einer farbigen Einstellung aufgenommen, die Stille. Anton Simon, der auf dem Beifahrersitz des Kübelwagens die Irisblende des 135er-Objktives in Ordnung bringt, zuckt erschrocken zusammen. Ein Soldat geht auf das Grab zu und gibt den, noch nicht tödlich Getroffenen den „Gnadenschuß“. Daraufhin wird die nächste Gruppe aus dem LKW getrieben und muß sich in einer Reihe vor dem Grab aufstellen. Hauptmann Zielke gibt Anweisung, die Kamera zu starten, sie beginnt leise zu surren und mit den kühlen Worten „Bitte, Herr Major“ gibt er die Exekution frei. Sogleich donnert das Maschinengewehr wieder los, Anton zuckt wieder zusammen und blickt verängstigt über seine Schulter. Mit, vor Kälte und Aufregung zitternden Fingern ist er kaum noch in der Lage, die kleinen Schräubchen wieder ins Objektiv zu drehen. Schließlich tritt der Hauptmann mit der Filmkassette zu ihm und fordert ihn auf, das Filmmaterial auszulegen. Mit der strikten Anweisung, es nicht mit dem übrigen Material zu versenden, sondern eine Kurierpost fertigzumachen und es über die Geheimregistratur an das Kopierwerk Arnold & Richter in München zu senden. Zur Sicherheit solle er das Filmmaterial in schwarzes Papier einlegen.
In der, sich unmittelbar anschließenden Szene sieht man nun, wie ein Vorführer jenes geheimzuhaltende Filmmaterial in einen Projektor einlegt und vor drei Personen auf eine Leinwand projiziert. In dem Material kann man Flüchtlinge erkennen, die mit leidgeplagten Gesichtern von deutschen Soldaten zum Fortgang gezwungen werden. Ein älterer Mann in dunklem Anzug erklärt einer jungen Technikerin, daß das Material mit Kratzern und Schrammen übersät sei. Er beklagt sich über die Umstände, unter denen einige Leute die Aufnahmen drehen müßten. Er stellt jedoch unmißverständlich klar, daß „so etwas bei Ihnen nicht entstehe“. Auf einer parallel angeordneten Leinwand kann man dagegen einen technisch brillanten Spielfilm sehen.
Mit dieser Szene wird ein Verweis auf die Produktionsmethoden der PK`s angeführt. Neben der gewöhnlichen Kriegsberichterstattung für die *Deutsche Wochenschau* drehten die Propagandakompanien auch Material für Filme, mit noch härterer propagandistischer Wirkung. Diese Aufnahmen überschritten das Maß der anderen Produktionen und mußten geheimgehalten werden. Der Techniker in der zuvor beschriebenen Szene nun repräsentiert den Zynismus, mit dem Personen in der Filmnachbearbeitung selbst mit grausamsten Aufnahmen umgingen.
Sie interessieren sich überhaupt nicht für deren Inhalt, sondern sind nur auf absolute technische Perfektion bedacht: Die Schrammen und Kratzer im Filmmaterial sind für den technischen Leiter des Filmkopierwerkes schlimmer als

die Tatsache, daß Menschen im Bild sichtbar mißhandelt, deportiert oder gar getötet wurden.
Reitz zeigt in dieser, fast beiläufig und ohne Zusammenhang auftauchenden, Szene die menschenverachtenden Verhaltensmuster der deutschen Filmindustrie im Dritten Reich. Er nimmt weder Wertung noch Beurteilung vor, sondern überläßt es ganz dem Zuschauer, sich aus dem Gesehenen sein eigenes Bild über die Filmproduzenten und -regisseure des Dritten Reiches zu machen, von denen ein Großteil aufgrund ihrer oben beschriebenen technischen Perfektion nach dem Krieg gleich wieder in der professionellen Filmproduktion eingesetzt wurden. Reitz zeigt stellvertretend am Hauptmann Zielke die Vergehen der Filmemacher jener Generation auf - der Filmgeneration, die die „Oberhausener Gruppe“ als ihre eigentlichen Gegner betrachteten und von der sie sich mit dem „Oberhausener Manifest“ unmißverständlich absondern wollten.

Derselbe Hauptmann Zielke taucht auch in der *Zweiten Heimat* wieder auf.
1970 ist er ein alter Mann und als Regisseur bei der „Isar-Film“ tätig, für die Hermann Simon Filmmusiken komponiert. In der letzten Folge der *Zweiten Heimat* versucht Zielke, Hermann mitsamt seinem Musikstudio dem Konsul Handschuh abzuwerben. Er hat die Idee, das Musikstudio der „Isar-Film“ abzuzweigen und ein freies Studio für „Neue Musik“ zu gründen. Mit seinem eigenen ersparten Kapital möchte er sich an Hermanns Idee beteiligen. Im weiteren Verlauf des Gespräches verrät Zielke, wie sein ehemaliger Gefreiter Handschuh, heutiger Besitzer der „Isar-Film“, zu seinem Vermögen kam. Er habe am Ende des Zweiten Weltkrieges sämtliche technische Ausrüstungsgegenstände der Propagandakompanie auf seinem Grundstück am Ammersee „in Sicherheit“ gebracht und auch ihn selbst [Zielke] dort vor den Amerikanern versteckt. Zielke erklärt, daß er selbst eine „belastete Person“ gewesen sei, weil er, „genau wie alle anderen auch“ in der Partei und zudem noch Spielleiter in der Goebbelschen Propagandakompanie gewesen sei. Man habe ihm damals versprochen, nach dem Endsieg in Babelsberg Spielfilme drehen zu können. 1947 habe Handschuh dann auf Basis der „entwendeten“ Filmgeräte die „Isar-Film“ gegründet und ihn, unter Verschweigung seiner „Jugendsünden bei der NSDAP“, zum Haus-Regisseur gemacht. Zielke resümiert, daß er seinem „cleveren Soldaten“ Handschuh nicht so viel Macht über sich hätte einräumen dürfen.
An einer Wand der Kneipe, in der dieses Gespräch stattfindet, hängt, wie ein stiller Vorwurf, das Filmplakat des Kluge-Filmes *Abschied von gestern*, das die Position des Filmnachwuchses im Jahr 1970 repräsentiert. Es wirkt wie ein stummer Protest der „Oberhausener Generation“ gegen die stillschweigende Duldung dieser „NS-Jugendsünden“ in der Nachkriegszeit.
Hermann Simon lehnt denn auch das Angebot Zielkes dankend ab und erhält postwendend am kommenden Tag ein anderes Angebot des Konsuls Handschuh. Dieser bietet seinem aufstrebenden Filmkomponisten an, einmal seine ganze Firma erben zu können. Aber auch dieses Angebot lehnt Hermann ab, da ihm die eigene Freiheit wertvoller erscheint. Diese Freiheit bedeutet für

Hermann, auf die Suche nach sich selbst zu gehen, sie bedeutet, „das Warten zu lernen“.

Bereits drei Jahre zuvor, 1967, war Zielke an Robs Experimentalfilmprojekt „Varia-Vision“ beteiligt. Hier erfuhr der Jungfilmer Rob vom Konsul Handschuh bereits eine Anekdote über Zielkes Tätigkeit bei der Propagandakompanie im Jahr 1944. Er habe den Rückzug immer als Vormarsch gefilmt, indem er die Soldaten - ganz im Goebbelschen Auftrag - immer von links nach rechts durchs Bild marschieren ließ. Zielke sei immer ein „Ästhet“ gewesen - und solche Leute brauche man in der Werbung!

Interessant sind diese Querverbindungen innerhalb der *Heimat*-Reihen. Hermann Simon arbeitet in München mit dem Regisseur Zielke zusammen, ohne zu wissen, daß sein verhaßter Stiefbruder Anton in der Propagandakompanie desselben Zielke sein optisches Handwerk erlernte. In dieser Vernetzung, die nur dem Zuschauer, aber nicht den Protagonisten bekannt ist, wird das Gesamtwerk *Heimat* nicht-linear!

Noch 1970 treten die Verfilzungen aus der NS-Zeit zu Tage. Reitz legt offen, auf welcher Basis der deutsche Nachkriegsfilm gebaut ist. Die Ausbildung bei der Propagandakompanie hatte den Filmemachern die Möglichkeit geboten, ihre handwerklichen und gestalterischen Fähigkeiten ohne Einschränkung durch Gesetze oder Menschenrechte in alle Richtungen ausprobieren zu können. Mit denselben Mitteln, mit denen sie bei der PK die reale Exekution von Deportierten technisch „perfekt“ „inszeniert“ hatten, „inszenierten“ sie in der Wirtschaftswunderzeit dann wieder Werbefilme für die deutsche Industrie. Das technische und gestalterische Wissen, das sich ein Hauptmann Zielke bei seinem menschenverachtenden Tun in der Propagandakompanie erworben hatte, setzte er nach dem Krieg schamlos ein, um nicht nur „künstlerisch“ weiterarbeiten zu können, sondern zugleich auch noch finanziell davon zu profitieren. Sein einstiger Untergebener Handschuh deckt ihn bei diesem Tun und zieht hieraus ebenfalls persönlichen Profit.
Im Beispiel der *Zweiten Heimat* ist es zwar nur eine Filmproduktionsfirma für Industriefilme, doch ähnliches galt auch für den deutschen Nachkriegs-Spielfilm. Reitz macht in den *Heimat*-Reihen schonungslos das Prinzip deutlich, auf dem „Papas Nachkriegskino“ basierte. All die vergessenen NS-Regisseure kamen gleich nach `45 wieder aus ihren Löchern gekrochen und schufen mit ihrem technischen Know-how den „deutschen Nachkriegsfilm“, der, mit größtenteils seichter Unterhaltung, das bundesdeutsche Publikum ruhigzustellen suchte.

Aber auch entscheidende Bereiche der Technikgeschichte des Films werden in den *Heimat*-Reihen behandelt. Am Beispiel der Objektiv-Fabrik Anton Simons gewinnt der Zuschauer einen Einblick in die technische Entwicklung von Kameraoptiken.

Auf einer sommerlichen Wiese neben dem Dorf erläutert Anton in Folge 8 der *Heimat* seiner Frau Martha die Hintergründe seiner Firmengründung: Er beabsichtige, seine Ideen für optische Erzeugnisse patentieren zu lassen und so jedem anderen den Zugang zu seinen Verfahren zu versperren. Dazu seien circa 20 bis 30 Patente notwendig. Den gesamten Plan habe er sich auf dem Heimweg aus der Kriegsgefangenschaft beim Gehen ausgedacht. Aufgrund seiner verwirrenden Äußerungen beginnt Martha sich Sorgen um den Ehemann zu machen, doch Anton erklärt ihr freimütig, daß ihn in der nächsten Zeit noch mehr Leute für verrückt halten würden. Zur Zeit werde die Welt neu verteilt und wer jetzt die Vorstellungskraft besitze, sich ein Königreich anzueignen, der werde es auch bekommen. Die „Hunsrücker Luft“ sei staubfrei und für optische Fertigung gut geeignet. Anton bittet Martha, zu ihm zu halten, da dann die „guten Jahre“ kämen.

Innerhalb von vier Jahren errichtet Anton Simon auf der, vom Großvater geerbten, Wiese eine Fabrik. Glasisch behauptet in der einleitenden Erläuterung der neunten Folge, daß Anton immer erklärt habe, seine Fabrik ohne Kapital errichtet zu haben; doch die Dorfbewohner hätten es besser gewußt - der Vater Paul habe ihm aus den USA „mit Dollars“ geholfen.

Schon 1956 arbeiten in den „Optischen Werken Simon OHG“ zahlreiche, in weiße Kittel gekleidete, Mitarbeiter in lichtdurchfluteten, laborähnlichen Räumen. Man produziert hochwertige Spezialprodukte für Wissenschaft, Technik, Medizin und Raumfahrt. Als Hermann den Betrieb besucht, schleift ein Feinmechaniker in einer Vorrichtung gerade Kameralinsen und überprüft diese mit einer Lupe. Die produzierten Objektive liegen säuberlich geordnet auf Tableaus oder werden auf kleinen Wagen durch die staubfreien Räume gefahren. Anton läßt den Stiefbruder mit seinen „Feinmechanikerhänden“, „Simon-Händen“, ein Objektiv zusammensetzen und bietet ihm eine Lehrstelle an.

Auch unter der Dorfbevölkerung versucht er während eines öffentlichen Betriebsfestes im Dorfgasthof neue Mitarbeiter anzuwerben. Doch hier begegnet man ihm mit Mißtrauen, da Anton mit seinem Betrieb nicht mehr die bäuerliche Generation repräsentiert, sondern zu einem Typus des „neureichen Unternehmers“ geworden ist, der mit einer, ihnen unbekannten, Technik immense Gewinne einzustreichen scheint.

Als eines Tages Wilfried Wiegand seine Felder mit Insektenvernichtungsmitteln besprühen läßt, werden die feinoptischen Linsen Antons mit Staub verschmutzt und er sieht den Bestand seines Betriebes und der Arbeitsplätze in Gefahr. Unter der Androhung, Wilfrieds SS-Vergangenheit „auffliegen“ zu lassen, einigen sie sich schließlich darauf, daß Wilfried seine politischen Kontakte in der CDU dazu nutzt, auf Antons Fabrik mit öffentlichen Geldern automatische Filterungsanlagen zu installieren.

Im Jahr 1967 geht dann aber ein Übernahmeangebot eines multinationalen Konzerns bei der „Simon-Optik“ ein, der 60 Millionen DM für die Übernahme des Betriebes und vor allem der Patente bietet. Die zweiköpfige Verhandlungsdelegation droht Anton, daß ihr multinationaler Großkonzern bereits seit

einiger Zeit ähnlichen Verfahren entwickle, die seinem vergleichbar seien und man über kurz oder lang auch Erfolg damit haben werde.
Gegen den Rat des Vaters entscheidet sich Anton, die Firma und die Patente nicht zu verkaufen. Der Vater schätzt, daß er beim Verkaufspreis locker bis auf 110 Millionen DM pokern könne. Doch Anton steht zu seinem Konzernimage, das auf dem heimatverbundenen Hintergrund - der „Hunsrücker Luft" - basiert. Auf einer Betriebsversammlung auf der Wiese neben der Fabrik diktiert Anton vor der Belegschaft das Antwort-Telex an den Großkonzern. An dem Übernahmeangebot bestehe überhaupt kein Interesse. Er stehe zu seinem Prinzip, daß sich Qualität durchsetze. Solang es den Betrieb in Schabbach gebe, gebe es auch einen Maßstab auf der Welt. Anton läßt den Betriebsangehörigen vom seinem Entwicklungsingenieur Schauss das neue Vorhaben erläutern, in das er von nun an gezielt investieren will. Man arbeitet seit geraumer Zeit an der Entwicklung einer Optik, dessen Linsen sich im Objektiv gegeneinander verschieben können. Mit einer solchen Entwicklung könne man, mit ein und demselben Objektiv, nicht nur verschiedene Brennweiten einstellen, sondern diese sogar noch während der Aufnahme verändern.
Antons Unternehmerschaft steht zwar in Opposition zu dem bäuerlichen Leben im Hunsrück, reicht aber nicht so weit, daß er mit der Zeit geht und sich einem internationalen Konzern anschließt, der ihn auf kurz oder lang ohnehin „schlucken" wird. Anton ist nicht bereit, seine Heimatverbundenheit seiner Firma zu Liebe aufzugeben und sich komplett dem finanziellen Profitstreben hinzugeben. Er geht lieber finanzielle Risiken ein und betreibt seinen „mittelständischen" Betrieb nach seinen provinziellen Vorstellungen weiter.

In der neuen Welt Münchens trifft Hermann auf eine andere Form des deutschen Films. Am ersten Tag, als Hermann nach seiner Aufnahmeprüfung die Musikhochschule verläßt, drehen neben der Eingangstreppe einige junge Studenten einen Film. Sie haben hinter einer Mauer Kameraschienen verlegt und wollen eine Einstellung filmen, in der ein Mädchen mit einem Ball über die Mauer läuft. Hermann läuft ahnungslos mit einer Kommilitonin direkt ins Set hinein und wird ruppig von einem der Studenten beiseite gejagt. Diese Außenszene wird mit zusätzlichen Tageslichtscheinwerfern aufgehellt. Auf einem hölzernen Stativ, das auf einem Schienenwagen steht, ist eine Arriflex 35 II A-Kamera[167] befestigt - die Weiterentwicklung derselben Kamera mit der schon

[167] Die neuen Formen, die sich auch im Spielfilm seit Ende der fünfziger Jahre durchsetzten, basieren auf dem Zusammenspiel zweier Techniken: Aufgrund der zuvor schon beschriebenen Handlichkeit war die Arriflex 35 die einzige Möglichkeit mobil, außerhalb des Studios, mit Handkamera, zu drehen. 1956 wurde die Kamera, die schon den Propagandakompanien der Deutschen Wehrmacht als Aufnahmegerät für die Kriegsberichterstattung gedient hatte, technisch weiterentwickelt. Das neue Modell 35 II A war mit einem Sperrgreifersystem ausgestattet und ermöglichte eine 50 % höhere Belichtungszeit, wodurch Aufnahmen unter ungünstigen Lichtverhältnissen vereinfacht wurden. [Hans-Albrecht Lusznat: Die Arriflex-Story (Fortsetzungsartikel) in: Der Kameramann. München. 36. Jg. Nr.11 u. 12.; 37. Jg. Nr. 1-5. Nov. 1987 bis Mai 1988.]
Durch die Übernahme des, anfänglich für den 16mm-Film bzw. das Fernsehen entwickelten Pilottonverfahrens und den Einsatz neuartiger tragbarer Tonbandgeräte mit Studiotonqualität von der Schweizer Firma Nagra konnte nun auch der 35mm-Kinofilm an Originalschauplätzen mit tragbarem Equipment gedreht werden. Erst unter diesen technischen Voraussetzungen konnten die jungen Fil-

Hauptmann Zielke im Kriegswinter 1943 der ersten *Heimat* die Erschießung der Kriegsgefangenen „inszeniert“ hatte. Hinter der Mauer hockend, verfolgt Hermann, wie die Szene mit dem Mädchen abgebrochen werden muß, weil der philosophierende Herr Edel plötzlich mitten im Bild steht und die Münchener Musikhochschule als das „braune Haus“ bezeichnet. Er berichtet von den Aufmärschen der Nationalsozialisten und muß von Rainer freundlich des Bildes verwiesen werden.

Später trifft Hermann die Filmleute auf dem Universitätsgelände wieder, die die geliehene Kamera mit einem Fahrrad mit Anhänger zur Firma Arnold & Richter zurücktransportieren. Hermann befragt den Tonmann Ansgar nach seinem Tonbandgerät. Ansgar wirft mit Fachbegriffen um sich, er erzählt, daß man hier sowieso nur „Primärton“ drehe und deswegen die Qualität des Tonbandgerätes nicht so wichtig sei. Hermann fragt erstaunt: „Wat is` dat dann?“. Ansgar berichtet von einem viel besseren Tonbandgerät, das in der Schweiz hergestellt werde während der Kameramann Rob den unwissenden Musikstudenten fragt, ob er die „nouvelle vague“ in Frankreich kenne. Die Idee „Raus aus den Studios und rein ins Leben!“ hätten sie von den Franzosen übernommen. Hier wirft Rob erstmals den Sinnspruch der „nouvelle vague“ ein: „Le cinéma de papa est morte“. Der Film, den sie drehen, handele von der „Brutalität in Stein“. Ansgar erläutert mit aggressiven Worten ihren Antrieb für den Film. Auf dem Vorplatz der Münchener Universität könne man noch „den Fußschweiß der Nazis“ riechen. Während Hermann und Huan weiter musizieren, kann der Zuschauer Rob beim Filmauslegen beobachten. Dabei berichtet Ansgar, daß sie die Kamera nur für 24 Stunden geliehen hätten. In der letzten Nacht hätten sie bei Rob „auf der Bude gesessen“ und das Kassetteneinlegen geübt: „Weißt du wie das geht? - Wie beim Barras! - Handgriffe kloppen! - Waffe zerlegen, Waffe reinigen, Waffe wieder zusammensetzen. Das muß alles Ruck-Zuck gehen!“. Hermann erzählt, daß er nie bei der Bundeswehr gewesen sei. Mit romantischem Habitus fügt er hinzu, daß er sich so München immer vorgestellt habe - „überall Filmteams auf der Straße“.

Reitz vermittelt in dieser Szene einen Gegensatz. Einerseits berichten die Filmer von der Härte des Berufes und der Wichtigkeit, das Handwerk zu erlernen, andererseits betrachtet Hermann sie jedoch aus einem vollkommen illusorischen romantischen Blickwinkel, der auch bei der unwissenden Zuschauerschaft des deutschen Fernsehens vorherrscht.

Einige Zeit später, als Ansgar ein Konzert Clarissas und Volkers im Amerikahaus mit seinem Tonbandgerät aufzeichnen muß, wird nochmals eine Episode über den Perfektionsgeist des Kamerabauers Arnold eingebracht. Stefan berichtet, daß Rob ein unbezahltes Praktikum bei der Firma „Arnold & Richter“ mache. Das sei die Bedingung dafür, daß die jungen Studenten kostenlos eine Filmkamera für circa drei bis vier Wochen geliehen bekommen. Stefan äfft

---

memacher der französischen „nouvelle vague“, des britischen „Free Cinema“ oder auch des „Jungen Deutschen Films“ ihrem gestalterischen Drang freien Lauf lassen. Ihr Widerspruch lag nun darin, daß sie zur Umsetzung ihrer Filme mit oftmals antifaschistischen und pazifistischen Inhalten dieselben technischen Apparaturen einsetzen mußten, die erst durch die Kriegserprobung bei der Deutschen Wehrmacht ihre technische Reife und Zuverlässigkeit erlangt hatten.

beleidigt die hohe fistelige Stimme mit bayrischem Akzent des Kamerafabrikbesitzers Arnold nach: „... Die Kamera, Buam - gelt, die kriegt`s erst ,wenn`s erst wißt` wie man`s zerlegt, Schraube für Schraube, und wieder zusamm`n setzen`s könnst, gelt...“
Die Szene gibt zugleich auch Reitzs private Filmgeschichte wieder. Auch er war als Mitglied der „Oberhausener Gruppe“ einer der Mitbegründer des „Jungen Deutschen Films“ und erlernte sein Handwerk unter ebensolch abenteuerlichen Bedingungen wie seine fiktive Filmgruppe in der *Zweiten Heimat*.
Die gesamte Legendenbildung in der Filmgeschichte um die Filmfirma Arri relativiert Rainer dann jedoch in einer Äußerung in der zehnten Folge der *Zweiten Heimat*, in der er erklärt: „Es gibt doch nichts Idiotischeres als `ne Kamera.“ Er fragt an der Abrißgrube des Fuchsbaus, an der er spontan einen Film drehen möchte: „Warum kann dieses verdammte Glasauge immer nur glotzen - ohne Hoffnung und ohne Mitleid?“. Mit diesen Äußerungen macht Reitz darauf aufmerksam, daß, trotzt aller Technikbesessenheit, in erster Linie doch das Konzept und die Idee eines Filmemachers im Vordergrund stehen muß und die Kamera eine simple technische Aufnahmeapparatur ist, die lediglich das auf Film bannt, was vor ihrem Objektiv passiert. Die Kamera interessiert sich nicht für den Inhalt oder die Frage, ob ein Geschehen „real“ oder „inszeniert“ ist. Das liegt einzig und allein in der Verantwortung desjenigen, der die Kamera bedient.

Ein weiterer Bereich des deutschen Films wird ebenfalls exemplarisch am Beispiel der Firma „Arnold & Richter“ angeschnitten: der Umgang mit dem filmischen Archivgut. Zum Gelderwerb muß Hermann mit Ansgar im Archivkeller von „Arri“ altes Filmmaterial aussortieren, das noch auf feuergefährlichem Nitromaterial kopiert ist. Das aussortierte Material wird ohne Rücksicht auf seinen zeitgeschichtlichen Wert vernichtet. Den Studenten gefällt es, in ihrem jugendlichen Revoluzzertum, Allmacht über die historischen Filmdokumente zu besitzen. Mit dem Verweis auf den Film *Lohn der Angst* zündet Ansgar neben einer offenen Filmbüchse mit dem feuergefährlichen Material ein Streichholz an. Beide betrachten gegen das Licht gehaltene Filmstreifen mit Personen in NS-Uniformen. Haßerfüllt erklärt Ansgar, daß die „Nazis“, die zwanzig Jahre unter einem Blechdeckel waren, jederzeit wieder zum Leben erweckt werden könnten. Nun würden sie aber von ihnen vernichtet.
Auch hier wieder steht die Vernichtung und damit auch Verdrängung der deutschen Vergangenheit im Zentrum. Die Studenten auf der einen Seite setzen ihren Haß auf ihre schuldbelastete Vätergeneration in die Zerstörung der Zeitdokumente um, während die Interessen der Filmfirma auf der anderen Seite nicht klar hervortreten. Vernichtet man die Dokumente tatsächlich nur wegen ihrer Feuergefährlichkeit - oder wäre ihre weiter Aufbewahrung möglicherweise mit Gefahren für den Fortbestand des Betriebes verbunden? Dazu wird keine klare Aussage getroffen. Immerhin weiß der Zuschauer ja noch aus der ersten *Heimat* um die Verstrickung der Firma „Arnold & Richter“ in der NS-Zeit. Es ist dasselbe Kopierwerk, in dem der kunstbesessenen Hauptmann Zielke seine geheimen Exekutionsaufnahmen entwickeln ließ und in dem 1943 Aufnahmen

von Deportationen gesichtet und bearbeitet wurden. Möglicherweise haben Ansgar und Hermann in ihrem Haß gerade diese „belastenden“ Aufnahmen für die Filmfirma beiseite geschafft und ihr damit wieder eine „weiße Weste“ verschafft.
Reitz stellt bewußt keine belastenden Behauptungen auf, die hinsichtlich dieses heiklen Themas ja durchaus auch juristische Konsequenzen nach sich ziehen könnten. Er gibt nur Episoden aus unterschiedlichen Stadien der Firmenhistorie des Filmbetriebes wieder. Die oben erwähnten, möglichen Schlußfolgerungen überläßt er dem Zuschauer. Er selbst zeigt nur historisch belegtes Geschehen ohne Kommentierung!

Wesentliche Entwicklungsschritte des „Jungen Deutschen Films“, 1962 mit dem „Oberhausener Manifest“ ins Leben gerufen, werden in der *Zweiten Heimat* in filmisch fiktionaler Form nachgezeichnet. Zu Beginn steht auch hier die theoretische Diskussion:
Rainer, Stefan und Rob haben beim Gulasch-Essen in der Küche des Fuchsbaus die Idee, eine eigene Filmfirma entweder unter dem Namen „Spuren GmbH“, „Metropolis“, „Ekstase“ oder „Weites Land“ ins Leben zu rufen. All diese Titel verweisen auf bekannte Filme bzw. Filmemacher. Die drei diskutieren die möglichen Kosten und die Notwendigkeit, sich ins Handelsregister eintragen zu lassen. Rainer möchte am liebsten Western-Filme drehen und die Firma „Rio Bravo GmbH“ nennen. Doch man verwirft die Idee sogleich wieder, weil Rob anmerkt, daß es in Deutschland dazu nicht die richtigen Pferde gebe. Mit dem ausgesprochenen Filmzitat aus dem Film *Casablanca* - „Louis, ich glaube, dies ist der Beginn einer wunderbaren Freundschaft“ besiegelt Rainer ihr gemeinsames Vorhaben.

In einem kleinen Münchener Kino hat dann schließlich der erste zehnminütige Kurzfilm der jungen Filmgruppe seine Premiere. Die Zuschauer, die das Kino verlassen, sind begeistert, doch von Olga wird der Film als „zu modern“ kritisiert. Rainer und Stefan denken darüber nach, welche Stellen noch zu kürzen seinen. Man streitet um 47 Sekunden, die noch raus müßten, bevor der Film bei der Bewertungsstelle eingereicht werden könne, um ihm ein Prädikat geben zu lassen.
All diese praktischen Probleme junger Filmleute werden in der *Zweiten Heimat* auch dem Laien nahegebracht, der nun, aus erster Hand, einen Eindruck vom Aufwand und den Schwierigkeiten gewinnen kann, mit denen die Nachwuchsfilmer des „Jungen Deutschen Films“ seinerzeit zu kämpfen hatten. Es tauchen zahlreiche Verweise auf diverse Ausrichtungen innerhalb dieser Filmbewegung auf. Es gibt auf der einen Seite die technisch orientierten Filmer - den Kameramann Rob oder den „Best-Boy“ Ansgar -, und es gibt die Künstler - die inhaltsorientierten Autorenfilmer Rainer oder Stefan.
Ansgar und Rainer machen durch ihren frühen, aber vorhersehbaren Tod auf sich aufmerksam, ein eindeutiger Verweis an den Filmemacher Rainer Werner Fassbinder. Andere der Gruppe überleben und führen - wenn auch nicht mit

derselben Radikalität - die Ideen fort, die ihre verstorbenen Freunde einst propagierten.

Der Filmemacher Stefan Aufhäuser ist ein Jurastudent - auch hier wieder ein Verweis auf einen anderen, aus der Juristerei stammenden Regisseur des „Neuen Deutschen Films“: Alexander Kluge, der als einer der Vorreiter das „Oberhausener Manifest“ entscheidend mitprägte.

Reitz setzt aber auch seine eigenen Avantgardewerke, *Geschwindigkeit*, *Kommunikation* und *Varia Vision* ein, gibt ihnen in der *Zweiten Heimat* den Rahmen für eine zweite öffentliche Aufführung.

Darüber hinaus existiert eine Ebene zahlloser Zitate von bekannten Filmwerken. In zahlreichen Räumen hängen Plakate wichtiger Werke der jungen deutschen Filmbewegung, etwas Kluges *Abschied von gestern*, bei dem Reitz selbst die Kamera führte oder Veselys *Das Brot der frühen Jahre* nach einer Romanvorlage von Heinrich Böll. Vor den Dülmener Lichtspielen lesen Dorli und Helga einen Auszug aus der Vorankündigung dieser Böll-Verfilmung vor: „Die Liebenden dieser Erzählung wissen, daß sie füreinander bestimmt sind und handeln mit tiefem Ernst.“ Dorli fragt Helga in ihrer naiven Art, ob sie in München Schauspieler wie Vera Tschechowa schon einmal persönlich kennengelernt habe. Auf der Kinoankündigung stehe, daß sie sich alle aus Schwabinger Cafés kennen. Helga wirft lachend ein, daß man sich so wohl nur in Dülmen die Großstadt München vorstelle.
Es gibt dann aber auch die Verweise auf internationale Filmproduktionen, die die jungen deutschen Filmemacher beeinflußten. Die Freunde sehen Michelangelo Antonionis *La Notte* im Kino und diskutieren ausgiebig seine ungewohnte moderne Ästhetik. Rainer erklärt begeistert: „...da kommst du aus dem Kino und hast sofort Lust, dir `ne Kugel durch den Kopf zu jagen“. Er zieht den Vergleich mit den „Letzten Tagen der Menschheit“.
Stefan Aufhäuser dreht in einem modernen Treppenhaus mit gewundenen Stufen einen Film, der die Bildästhetik Antonionis aufgreift. Zu frei improvisierter, lasziv klingender Jazzmusik führt ein schwarzes Model in einem weißes Korsett und gleichfarbigen Netzstrümpfen einen erotisch aufreizenden Tanz auf, bei dem sie ununterbrochen ein gefülltes Rotweinglas auf der Stirn balanciert. Am Fuß der Treppe in einer Sitzecke betrachten zahlreiche wohlsituierte Personen in Smokings und Abendkleidern die Vorführung. Sie werden von einem Butler, der mit einem silbernen Tablett durch die Szenerie tänzelt, bewirtet. Die Fenster sind mit großen farbigen Filterfolien abgeklebt, so daß die gesamte Szenerie in ungewohnten Pop-Art-Farben erscheint. Die Musik zu dieser Filmszene wird mit Originalton vor Ort aufgezeichnet während die Kamera - eine Arri 35 II in einem riesigen 300m-Blimpgehäuse - in einer ununterbrochenen Einstellung auf einem Dolly durch die Szenerie gefahren wird. Der zuschauende Hobbyphilosoph Alex erläutert, daß man „einen Film über einen Film - über einen Film drehe“ - eine eindeutige Anspielung an Antonionis *La Notte*, in dem ebenfalls eine aufreizend gekleidete schwarze Artistin vor einer

Gruppe wohlhabender Personen ein gefülltes Glas mit ihrem Körper balanciert.
Der Regieassistent hält den Besucher Alex vom Regisseur fern, da dieser „am Nachdenken“ sei. Er muß außerdem einen Hausmeister besänftigen, der darauf hinweist, daß das Filmteam um spätestens 17:00 Uhr fertig seien müsse. Stefan erwähnt *Tristana* von Luis Bunuel und Rob *Zazie* von Louis Malle. Man stellt sich die Frage, was in diesen Filmen Traum und was Wirklichkeit sei. Rainer, der für diesen Film als Drehbuchautor agierte, besteht darauf, eine bestimmte Szene in einer Einstellung zu drehen, was schließlich zu einem heftigen Streit und in letzter Konsequenz zum vorübergehenden Abbruch der Dreharbeiten führt.

Als sich Hermann und Clarissa nach ihrer beinahe tödlich verlaufenen Abtreibung im Fuchsbau wiedertreffen und über den Freiheitsdrang Clarissas sowie über Hermanns geplante Hochzeit mit Schnüsschen sprechen, prangt als eindeutiger Verweis auf die Dreiecksbeziehung ein Plakat von Truffauts *Jules und Jim* an einer Tür in Hermanns Zimmer.

In Rainers Wohnung hängt wie ein Hinweis auf seinen, sich anbahnenden Tod ein Filmplakat von Robert Wienes *Das Kabinett des Dr. Caligari*.

Das Filmplakat von Viscontis *Morte á Venecia* hängt im Jahr 1970 in Stefan Aufhäusers Wohnung, während sich die, der Baader-Mainhof-Bande zugehörige, Terroristin und einstige Studienfreundin Helga gegen seinen Willen in seiner Wohnung versteckt. Zu diesem Zeitpunkt hat Helga schon nichts mehr zu verlieren, was sie mit der zynischen Äußerung „Ich werde endlich gebraucht!“ verdrängt. Das Plakat des Visconti-Films kann bereits als Verweis auf das Ende genommen werden, das Helga mit ihren Freunden unweigerlich bevorstehen wird. Im Film ist es die Cholera, die den unweigerlichen Tod des Protagonisten heraufbeschwört, während die Extremisierung der einstigen Lyrikerin Helgas selbiges zur Folge haben wird.

Währenddessen gilt Rainers besondere Vorliebe dem Western. Er begeistert sich für John Wayne. Man hat von Rainers Vater für eine Filmaufnahme ein Winchester-Gewehr organisiert, mit dem Rainer im Garten der Villa dieselben Bewegungen einstudiert, die sein Idol in zahlreichen Western vollführte. Er versucht, mit dem, auf die Schulter gelegten, Gewehr schnell ein imaginäres Ziel anzupeilen, probt schnelle Drehungen und Wendungen und spaziert schließlich in lässigem Gang - mit Cowboystiefeln an den Füßen - über die Terrasse der Villa. Er erklärt Olga, daß für ihn im Western die ganze Philosophie des Kinos stecke. Die Kamera sei immer auf Augenhöhe und im Showdown manifestiere sich schließlich der „Augenblick der Wahrheit“. Er erklärt Olga, daß er diese Art von Kino liebe - und mit einem ebensolchen Showdown endet letztlich ja auch sein eigenes Leben: der fast inszeniert wirkende Tod im Ammersee. Rainer zeigt Olga, wie sie das Gewehr handhaben muß. Diese zielt auch gleich auf den heimkehrenden Ansgar, der die Hände hebt und, nachdem

Olga das nicht geladene Gewehr abgedrückt hat, in gespieltem Todeskampf zusammenbricht. Olga zuckt, ob seines realistischen Spiels, erschrocken zusammen und bleibt eine ganze Zeit bestürzt an die Hauswand gekauert sitzen. Als Rainer Ansgar zur Seite nimmt und ihn im Spaß fragt, „ob er sich um Olga kümmern solle“, steckt sich dieser gestenreich den Lauf des Gewehres in den Mund. Erst als später ein tatsächlicher Schuß Rainers durch den Garten hallt, erkennt der Zuschauer, wie weit sich Ansgar bereits an die Grenze des Todes herangewagt hat.
Der jungen Trixi erläutert Rainer später das Prinzip seines, in Entwicklung befindlichen, Drehbuches, in dem er Stilelemente des Western in die heutige Zeit überträgt: „...die Wildnis, das sind die modernen Städte - Pferde gibt`s keine mehr, nur noch Autos - keine Killer und Brandstifter, das sind heute feine Leute, Geschäftsleute und Bauunternehmer“! Bei näherer Betrachtung ist diese Erläuterung auch wieder ein Verweis auf die Gestaltungsmittel Fassbinders, bzw. auf die seines Vorbildes, Jean-Pierre Melville. In der Parallele des Überlebenskampfes des Einzelnen im Wilden Westen mit der heutigen Großstadtwelt ergibt sich die Gesellschaftskritik, die offen anklagt, daß es keine echten Gemeinschaften mehr gibt, sondern jeder nur auf den eigenen Vorteil bedacht ist. Dieser gesellschaftliche Zustand ist Grund für Rainers unermeßliche Traurigkeit, die Trixi mit ihm zu teilen bereit wäre. Er nimmt Medikamente und leidet unter andauernden Kopfschmerzen, was für Trixi Ausdruck seiner „Genialität“ ist.
Im Jahr 1966 kehrt Reinhard nach längerer Abwesenheit von einem Südamerikaaufenthalt zurück, bei dem er einen Film über den Baumwollanbau gedreht hat. Zu Beginn der zehnten Folge der *Zweiten Heimat* hält er mit seinem Wagen auf einer Anhöhe am Stadtrand Münchens und blickt, in subjektiver Perspektive gefilmt, auf die Stadt herab. Zur Visualisierung des Südamerikaaufenthaltes blendet Reitz nun mehrere rotstichige Amateur-Urlaubsphotographien ein, die eine südamerikanische Großstadt mit Fahrzeugen der sechziger Jahre sowie die Außenansicht eines Inka-Tempels zeigen. Dazwischen sind zwei Photos von Rainer - einmal sitzt er vor einem tempelähnlichen Gebäude und einmal sieht man ihn vor einer neutralen Mauer an der Kamera - so geschickt eingeschnitten, daß der Eindruck entsteht, er sei tatsächlich an den weit entfernten Orten gewesen. Tatsächlich scheinen die stehenden Bilder jedoch private Photographien von Reitzs eigenem Südamerikaaufenthalt im Jahr 1959 zu sein, die mit nachträglich erstellten Photos des fiktiven Filmemachers Rainer kombiniert wurden. Aus dem off erläutert Rainer währenddessen, daß seine Filmemacheraugen ein Jahr lang die Welt gesehen hätten: Brasilien, Peru, El Salvador, Mexiko - allesamt Länder in denen die Baumwollkulturen wachsen, von denen sein Dokumentarfilm handele. Hier verwertet Reitz wieder autobiographische Elemente - die eigenen Dokumentarfilme *Baumwolle* und *Yucatan* - die er in der *Zweiten Heimat* dem fiktiven Filmemacher Rainer zuschreibt. So nutzt er die *Zweite Heimat*, um auch die eigene Filmarbeit rückblickend wieder aufrollen zu können.

Clarissa legt kommentarlos in Paris am Grab von Joris Ivens eine weiße Rose nieder. Reitz war mit Ivens während der letzten fünf Jahre seines Lebens befreundet und baute die Szene auf dem Pariser Friedhof, die nur wenige Wochen nach Joris Ivens Tod gedreht wurde, spontan - als Ehrerbietung - in seine *Zweite Heimat* ein.[168]

Rob verschwindet auf der Hochzeit von Hermann und Waltraud mit einer blonden Frau in der Garderobe und plötzlich tönt ein greller Schrei durch das Haus. Als eine Hausangestellte neugierig die Tür öffnet, sieht sie Rob mit einem Kästchen mit geöffneten Deckel neben der entsetzten jungen Frau sitzen. Er grinst über ihr Entsetzen, doch der Zuschauer, der nicht in das Kästchen blicken kann, erfährt nie, was bei der Frau solch ein Entsetzen auslöste.
Eine fast identische Szene findet sich in Luis Bunuels *Belle de jour*, in der eine Prostituierte in einem Bordell auf dieselbe mysteriöse Weise schockiert wird.

Auf dem Schreibtisch des Filmemachers Reinhard liegt neben Mitbringseln seines Südamerikafilmes, Aktenordnern, einer Schreibmaschine und Drehbuchentwürfen, ein Exemplar der „Filmkritik“[169], die Nr. 1/65 - sozusagen das Handwerkszeug des deutschen Autorenfilmers.

Immer wieder stoßen die jungen Filmemacher auf die dunkle Vergangenheit des deutschen Films. Sei es, daß sie bei einer Filmvorführung im Fuchsbau ihren modernen Film mit einem ehemaligen Wehrmachtsfilmprojektor vorführen müssen, worauf sie der undurchsichtige Gattinger aufmerksam macht. Er berichtet, die Geräte noch vom „Frontkino“ bei der Kriegsmarine zu kennen. Gattinger erzählt von einem Tonmeister aus Berlin, der sich aus alten Heeresbeständen in München eine Filmfirma aufgemacht habe. Der Film, der zur Vorführung gebracht wird, kommt frisch aus dem Kopierwerk. Stolz schnuppern die Jungfilmer an der frischen, 300 Meter langen Filmkopie und erklären, daß diese, „wie Weihnachten“ rieche. Der Film selbst zeigt Kriegsruinen und die, im Krieg ausgebrannte, Münchener Oper. Tatsächlich handelt es sich bei diesem Film um Reitzs ersten 16-minütigen Kurzfilm *Schicksal einer Oper*, den er im Jahr 1958 zusammen mit Bernhard Dörries und Stefan Meuschel

---

[168] Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.215f.

[169] Die Zeitschrift „Filmkritik“ wurde 1957 als Monatszeitschrift gegründet, die einer jungen Nachkriegsgeneration von Filmkritikern ein Forum bot. Zu diesen Kritikern gehörten Enno Patalas, Ulrich Gregor, Wilfried Berghahn, Theodor Kotulla und seit 1962 Frieda Grafe. Das ideologische Konzept der Anfangszeit war „die Opposition gegen den westdeutschen Film der Adenauer-Jahre und die ihn begleitende Feuilletonkritik“. Man nahm in den Kritiken Bezug auf Adornos „Dialektik der Aufklärung“ und vor allem auf Siegfried Kracauers Buch „Von Calligari zu Hitler“. Nach dem Tod von Wilfried Berghahn veränderte sich die Ausrichtung der Zeitschrift von einer „soziologisch orientierten Kritik“ zu einer Kritik der „Ästhetischen Linken“. 1968 wurde die Zeitschrift in den Besitz ihrer Redakteure überstellt, verlor in den folgenden Jahren jedoch zunehmend an Bedeutung. Statt des redaktionellen Konzeptes wurden Themenhefte zusammengestellt. Nachdem auch noch finanzielle Schwierigkeiten hinzutraten, stellte die Zeitschrift 1987 ihr Erscheinen ein.
(Eder, Klaus in: http://www.goethe.de/z/wwfilm/archiv/defkrit.htm)

hergestellt hatte. Dem Film wird in der fiktionalen Geschichte der *Zweiten Heimat* von der Filmbewertungsstelle das Prädikat verweigert und kein Verleih will ihn ins Kino bringen. Um zumindest vor ihren Freunden groß herauszukommen, veranstalten die Filmemacher ihre private Premiere im Fuchsbau. Unter den Gästen werden Karten mit dem Aufdruck „Papas Kino ist tot“ verteilt. Jeder bekommt ein ganzes Päckchen und muß die restlichen im Schneeballsystem weiterverteilen. Rainer wendet ein, daß Papas Kino noch lange nicht tot sei, sie es aber umbringen würden. Stefan spricht von einer „Anti-Premiere“ in einem „Anti-Kino“. Bei der Vorführung des Films, der durch das Fenster der Terrassentür projiziert wird, erscheinen nun die Ausschnitte aus Reitzs erstem Film auf der Leinwand. Die Bilder wurden lediglich dahingehend verändert, daß zu Beginn neue Schrifttitel mit den Namen von Stefan, Reinhard und Rob hineinkopiert wurden. Auf die schwarz-weißen Bildern der Kriegstrümmer ist ein Kommentar aufgesprochen, der die einstige Bedeutung der zerstörten Gebäude erläutert. Mit der dramatischen Musik wird die Wirkung der kontrastreichen Bilder gesteigert.
Rainer interessiert sich nicht dafür, was der Film gekostet hat. Als Stefan die Gruppe auffordert, einmal die Rechnungen durchzugehen, weigert er sich, die Kosten überhaupt zur Kenntnis zu nehmen.
Stattdessen streicht er lieber mit den anderen Jungfilmern durch die Stadt und beklebt die Schaufenster von Kinos, in denen die kommerziellen deutschen „Altfilme“ auf Plakaten angepriesen werden, mit den Aufklebern, die die Todesbotschaft des Films ihrer Väter verkünden. Die Aufkleber werden aber auch im Tierpark, in Biergärten oder auf öffentlichen Toiletten angebracht und sogar in der Fußgängerzone ahnungslosen Passanten auf den Rücken geklebt.

Auf einem Bahnsteig dreht das Filmteam eine Szene mit beweglicher Kamera. Dazu sitzt Rob in einem altmodischen hölzernen Rollstuhl und wird, mit der kleinen Arriflex in der Hand, in rasanter Fahrt um die Szenerie gefahren. Man dreht eine Kußszene bei der Rainer, der einen schneeweißen Anzug trägt, die elegant gekleidete Olga leidenschaftlich umarmt. Das Geschehen wird von Helga Aufschrei aus einem vorbeifahrenden Zug beobachtet. Obwohl sie das Zugfenster öffnet und versucht, sich ihren Freunden rufend bemerkbar zu machen, nimmt man sie nicht wahr. Helga verläßt in der nächsten Station gleich ihren Zug und fährt in entgegengesetzten Richtung zum Bahnhof Rolandseck zurück, auf dem ihre Freunde den Film drehten. Doch als Helga den Bahnsteig erreicht, findet sie nur noch einen, an einen Pfeiler gehefteten Zettel mit der Frage: „Ist gestern morgen?“.

Die impulsive, aber gleichzeitig depressive Olga möchte Schauspielerin werden. Durch die regelmäßige Einnahme von Drogen überschreitet sie schnell die Realitätsgrenze. Trotz einer starken Grippe macht sie von sich Photos, auf denen sie nur spärlich bekleidet ist. Diese Photos möchte sie über den Fahrer des Regieassistenten einem italienischen Regisseur zukommen lassen. Sie könne dann an der Seite von Heidi Brühl auf der Via Veneto spielen. Olga sieht sich nicht als Teil der Jungfilmergruppe, sondern erklärt „Schauspielerin“

zu sein. Das sei „eine leicht verderbliche Ware, zum alsbaldigen Verzehr bestimmt“! Ihr sind die politischen Ziele des „Jungen Deutschen Films“ - seine radikale Abkehr vom traditionellen deutschen Film - gleichgültig. Für Olga ist der Film noch immer eine Glamourwelt, in der man „Karriere“ machen und berühmt werden kann. Was aber hinter dieser Fassade steckt, interessiert sie nicht weiter.

Im Schneideraum der Isar-Film wird Rainers Südamerikafilm, der Dokumentarfilm über den Baumwollanbau, geschnitten. Auf dem Betrachtungsmonitor des Schneidetisches sieht man Ausschnitte aus Reitzs eigenen Baumwollfilm aus dem Jahr 1959/60, den er im Auftrag des Chemiekonzerns Bayer Leverkusen drehte und mit dem für Schädlingsbekämpfungsmittel geworben wurde. Während der Schnittarbeiten geraten Rainer und sein Kameramann Rob zum Verdruß der Cutterin immer wieder ins Schwärmen über die Schönheit und die Stimmungen ihrer Aufnahmen. Schließlich muß Dagmar die beiden in ihrer Rolle als Cutterin ermahnen, sich beim Schnitt auf das Wesentliche - den Baumwollanbau - zu konzentrieren und ihre Emotionen herauszuhalten.
Auch hier verarbeitet Reitz wieder die eigenen Erfahrungen aus der Auftragsfilmproduktion. Der Filmemacher muß sich von Aufnahmen mit persönlichem oder emotionalem Bezug, der Sache und des Auftraggebers wegen, trennen können.
Im Industriefilm kann man nur erfolgreich Filme produzieren, wenn man bereit ist, den eigenen künstlerischen Gestaltungsdrang den zweck- und zielgerichteten Anforderungen des Auftraggebers unterzuordnen. Die einzige Legitimation für eine solche Filmproduktion besteht darin, das jeweilige Produkt zu verkaufen. Nur wer diesen Kompromiß einzugehen bereit ist, kann in diesem Medium Geld verdienen. Die Kunst existiert nur „am Rande“.

Die künstlerischen Filme können nur aus dem eigenen, inneren Antrieb des Filmemachers entstehen:
Aus Rainers spontan begonnenem Film an der Abrißgrube des Fuchsbaus entwickelt sich ein Drehbuch mit dem Titel „Esther“. Da er mit seiner 16-jährigen „Freundin“ Trixi den Plan entwickelt hat, der Millionenerbin Fräulein Cerphal das notwendige Geld für ein Filmprojekt abzuschwatzen, starten sie im Cerphal-Verlag die Suche nach ihr. Doch anstelle des Geldes decken sie, nach einem Hinweis der ehemaligen Haushälterin Fräulein Ries, ein Geheimnis aus der verdrängten Familiengeschichte auf: Die ins Konzentrationslager deportierte Edith Goldbaum hatte eine Tochter, die in die Schweiz geschickt wurde und heute als Künstlerin in Venedig lebt.
Rainer macht sich sogleich auf die Suche nach dieser Esther, die er tatsächlich in den labyrinthähnlichen Kanälen und Wasserstraßen Venedigs ausfindig machen kann.
Nachdem er, in endlos scheinenden Kamerafahrten, mit dem Schiff und auch zu Fuß durch die Lagunenstadt geirrt ist, findet er schließlich zu einem Photostudio im Hinterhof eines venezianischen Palazzo, in dem Esther als Kunstphotographin tätig ist.

Die langen Gang- und Fahraufnahmen sind ebenfalls wieder Verweis auf die „nouvelle vague“, die Übernahme des „Prinzips der Diskontinuität“.
Esther erstellt Großphotographien, die Rainer an medizinische Fallstudien von toten Katzen erinnern. Bei Nacht photographiert sie Ratten an den venezianischen Kanälen.
Von Esther erfährt Rainer nun die tatsächlichen Begebenheiten, die von Fräulein Cerphal und Herrn Gattinger so lange Zeit geheimgehalten wurden:
Esther Goldbaum heißt in Wirklichkeit Esther Gattinger. Ihr Vater ist der ehemalige SS-Mann Gerold Gattinger, der seine eigene Frau Edith Goldbaum persönlich ins Konzentrationslager Dachau einweisen ließ, um seine Stellung in Staat und Partei nicht zu gefährden. Lediglich das Leben der neunjährigen Esther konnte gerettet werden, indem man sie zu einer Tante ins schweizerische Tessin schickte. Als einzige Erinnerung an die deportierte Mutter blieb ihr eine Photographie. Später schickte ihr Vater sie dann auf eine Akademie in Florenz.
Im Zimmer seiner Pension schreibt Rainer währenddessen weiter an seinem Drehbuch, nur unterbrochen von immer wiederkehrenden endlosen Spaziergängen durch die verzweigten Gassen der geheimnisvollen Stadt.
In den allegorischen Bildern vom endlosen Gehen durch die engen Gassen spiegelt sich der geheimnisvolle Inhalt von Rainers Recherche in der Vergangenheit der Cerphal- und Goldbaumfamilien und damit auch ein Suchen in der „deutschen Geschichte“ wieder.
Als Rainer Esther ihre Geschichte so erzählt, wie er sie für sein Drehbuch verwenden möchte, merkt diese an, daß er schon begonnen habe, sie zu verfälschen. Die Filmgeschichte sei viel zu romantisch und „zu deutsch“. Sie weist darauf hin, daß sie ihm ihr Leben schenke - als Stoff für ein Drehbuch!
Während seines Venedigaufenthaltes träumt Rainer von Trixis Auftritt in seinem Film. Sie schreitet mit einem roten Rosenstrauß in der Hand eine lange Marmortreppe hinab. Die Szene beginnt in Schwarz-weiß, nur die roten Rosen in ihrer Hand sind farbig. Erst allmählich wird die Szene auf Farbe überblendet und man erkennt, als Trixi unten am Fuß der Treppe angekommen ist, eine Filmkamera und den Regisseur Stefan.
Rainer träumt also schon, daß er in der Verfilmung seines Drehbuches nicht mehr die Regie führen wird - eine erste Todesvorahnung!
Mit Esther geht Rainer eine kurze, heftige Liebesaffäre ein, die sich fast ausschließlich auf sexueller Ebene bewegt. Esther weigert sich, Rainer zu nahe an ihre Emotionen heranzulassen. Diese Affäre ist das genaue Gegenteil seiner platonischen Beziehung zur jungen Trixi, die sich ernsthafte Hoffnungen auf eine gemeinschaftliche Filmkarriere macht. Diese Hoffnungen kann Rainer jedoch nicht erfüllen. Als Trixi zufällig erfährt, daß Olga eine Karte von Rainer erhalten hat, auf der er sie bittet, sich für die Hauptrolle in seinem Film bereitzuhalten, wendet sie sich von ihm ab und gerät mitten in die, sich gerade aufbauende, Münchener Drogenszene.
Auch das erhoffte Geld von Fräulein Cerphal existiert nicht mehr. Sie hat ihr gesamtes Erbe von 2 Millionen DM während ihrer Südamerikareise in ein

französisches Kulturprojekt investiert und dabei verloren. Sie ist nun “bettelarm“.
Das fertige Drehbuch „Esther“ hat eine Länge von 296 Seiten und bedeutet für Rainer und Esther auch das Ende ihrer kurzen Beziehung. Rainer argumentiert, fortgehen zu müssen, um den Film drehen zu können, während Esther einwendet, daß ihr nie zuvor jemand so lange zugehört habe. Rainer beteuert wiederzukommen, doch Esther beginnt hysterisch auf ihn einzuschlagen, da sie schon ahnt, daß es dazu nicht mehr kommen wird.
Wie in Vorahnung der Katastrophe verläßt Rainer am nächsten Morgen, durch das Wasser des überschwemmten Markusplatzes watend, die Stadt. Nachdem Trixi ihm in einer Aussprache geraten hat, sich „beerdigen zu lassen“, rudert er allein in einem Boot auf den Ammersee, um über sein Drehbuch nachzudenken. Plötzlich schwimmt nur noch das leere Boot auf dem See - Rainer ist spurlos verschwunden. Bei einer ergebnislosen Suchaktion finden die Rettungsmannschaften nur noch das Drehbuch „Esther“ im verlassenen Boot, das Rainer sozusagen als sein Vermächtnis zurückließ. In einer letzten Karte an Esther beschreibt er das Schreiben des Drehbuchs als „seine Art sie zu lieben“.

Der Techniker, Kameramann Rob, versucht mit seinen Mitteln die Arbeit des Freundes Rainer fortzusetzen. Er fällt nach dem plötzlichen Tod in eine Depression. Er erkennt, daß „Rainer immer der Autor gewesen sei“ und es den Filmen nun an Substanz mangele. „Er hat für uns gedacht, geplant, Projekte ersonnen und Geschichten erzählt!“ Mit Rob verliert denn auch bezeichnenderweise der Mann bei einer Experimentalfilmvorführung vorübergehend das Augenlicht, der sich immer für das Optische verantwortlich zeigte.
Auch in diesem Ereignis nimmt Reitz wieder Bezug auf eine Äußerung des Filmemachers Reinhard, die die filmische Substanz eines wirklichen Autorenfilmers charakterisiert: „Alles Wesentliche im Leben ist unsichtbar und entzieht sich der Optik einer Kamera - die Liebe - das, was die Leute denken oder fühlen - der Tod!“.
Verglichen mit Reinhard, entwickelt der schweigsame Rob aus seinem entgegengesetzten Charakter später dann eigene Filme:
In einem Bootshaus stellt er über einen längeren Zeitraum, und mit finanzieller Unterstützung von Konsul Handschuh, Experimente an, an deren Ende ein, in Robs Terminologie „filmisches Perpetuomobile“ steht. Bei einer Demonstration wird der Konsul auf einem Schlitten über den zugefrorenen See in das Bootshaus hineingezogen. Im Maßstab 1:7 hat Rob hier eine Filmprojektionsanlage mit sechzehn Kinoprojektoren und Leinwänden aufgebaut, auf der später sechzehn Filme vorgeführt werden sollen. Bei der tatsächlichen Präsentation des Auftragswerkes der Deutschen Bundesbahn im Pavillon einer Verkehrsausstellung soll jede Leinwand sieben Meter hoch sein. Hermann erhält den Auftrag, in seinem neuen Studio die elektronische Musik für diesen Film zu komponieren. Mit dem experimentellen Werk sollen die Grenzen des konventionellen Films gesprengt werden: Er soll als permanente Dauervorstellung vorgeführt werden und keine konventionelle Werbebotschaft besitzen. Unter dem Titel „Varia-Vision“ möchten die Filmemacher Neuland betreten.

Sie sehen sich als „Pioniere“ der Filmkunst. In dem Titel findet sich der Verweis auf die gleichlautende Reitzsche Filmproduktion aus den Jahren 1964/65, bei dem für denselben Auftraggeber mehrere unterschiedlich lange Filmstreifen auf 16 bewegte Leinwände projiziert wurden (siehe Kapitel 7.3.). So ermahnt denn auch der Konsul seine Experimentalfilmer, nie zu vergessen, daß ihre Träume viel Geld kosteten. Um die Finanzierung gewährleisten zu können, müßten bei solchen Auftragsproduktionen Kompromisse gemacht werden. Konsul Handschuh erklärt Rob und Hermann, daß sie keine Ideen zu haben hätten - die Ideen hätten die Kunden. Sie seien lediglich die Ausführenden.

Mit dieser Äußerung kritisiert Reitz denn auch die gängigen Methoden der Werbefilmproduktion. Der Filmemacher hat nicht mehr die Aufgabe, den Filmen Inhalte zu geben, sondern nur noch die Funktion, etwas formal schön zu bebildern - den simplen Werbebotschaften der Auftraggeber eine moderne, experimentell angehauchte, spektakuläre Verpackung zu geben. Der Inhalt ist zur Nebensache verkommen.

Bei der Umsetzung von „Varia-Vision“ werden nun zahlreiche filmtechnische Experimente angestellt, mit denen nur einige wenige Pioniere in der Filmgeschichte gearbeitet hatten:

Der Techniker Rob experimentiert mit einer viergeteilten Leinwand. Von einem Eisenbahnwaggon aus macht er eine Fahraufnahme mit einer Eigenkonstruktion, bei der vier Filmkameras so nebeneinander angeordnet sind, daß der linke Bildrand einer Kamera genau am rechten Bildrand der anderen abschließt und sich bei der späteren Projektion mit vier nebeneinandergestellten Projektoren ein weiträumiges Panoramabild ergibt.

Es ist dasselbe Experiment, das schon Abel Gance im Jahr 1927 bei seinem Napoléon-Film - mit drei Kameras - erfolgreich angewandt hatte. Gance hatte erstmals diese „Triptychon-Leinwand“ erprobt, mit stereophonem Ton experimentiert und auch die Kamera auf Eisenbahnen, Autos und Pferden befestigt oder sie an langen Seilen durch das Studio schwingen lassen.

Das Endergebnis von Robs Experiment präsentiert Reitz dem Zuschauer, indem er die vierteilige Leinwand mit seiner Kamera im Format 1:1,375 abfilmt, wobei ober- und unterhalb des schmalen Breitbildes breite schwarze Balken entstehen. Der Zuschauer der *Zweiten Heimat* kann so nur erahnen, welch ein immenser optischer Eindruck sich bei einer tatsächlichen 4-Projektor-Vorführung dem Zuschauer bietet.

Das Bild selbst zeigt eine Eisenbahnfahrt durch eine verschneite Winterlandschaft, die im Licht der untergehenden Sonne beeindruckend schön photographiert ist. Es gibt jedoch keine inhaltliche Aussage. In seiner fehlgeleiteten Begeisterung erklärt Rob, Sehen sei intensiver als Denken, Sehen heiße Wahrnehmen - Wahrheit in sich auf nehmen - worauf Herr Zielke ihn ermahnt, daß es auch falsche Wahrheiten gebe.

Ein anderer Teil von „Varia-Vision“ ist eine filmische Variante von Hermanns „Rätsel“-Komposition. In die Kameraaufnahme, die aus einem abfahrenden Zug auf einen Bahnsteig gemacht wurde, wird der Text der Komposition eingeblendet.

Man nimmt eine Hommage an Reinhard in das Werk auf. Am winterlichen Ammersee filmt man mit den vier Kameras für die Breitprojektion eine Landschaftstotale und erinnert sich an den ehemaligen Freund. Man spekuliert über die Chancen, die er im Leben möglicherweise noch gehabt hätte.
Sogar die Gedichte Helgas hat Hermann in sein Werk integriert. Sie selbst spricht die Texte auf den Film, verläßt jedoch während der Aufnahme im Zorn den Schneideraum. Katrin und Helga versuchen, politische Statements ihrer Vereinigung, des „SDS“, in den Film einzubringen und lassen sich für diese Texte noch bezahlen.
In dem Ausstellungspavillon, in dem „Varia-Vision“ aufgeführt wird, sind Lautsprecher im Fußboden installiert; hinter einer Glasscheibe befindet sich eine Art Regieraum, von dem aus alle Apparaturen und Projektoren ferngesteuert werden können.
Am Tag der Ausstellungseröffnung muß die Premiere von „Varia-Vision“ ohne jeglichen Probelauf stattfinden, da der Termin um zwei Wochen vorverlegt wurde. Nach nervenaufreibender Tag- und Nachtarbeit kann niemand mehr über das Werk nachdenken, es gilt einzig und allein nur noch, die komplizierte Projektionsanlage überhaupt zum Laufen zu bringen. Der Perfektionismus der Aufnahmevorbereitungen gerät hierüber genauso in Vergessenheit, wie jegliche inhaltliche Aussage. Während Konsul Handschuh schon die Einführungsrede vor einer großen Journalistendelegation hält, dringt Rauch aus einem der Schaltkästen: Einer der Filmprojektoren hat eine Störung in einem Relais, die von Rob nur dadurch behoben werden kann, daß er mit einer Taschenlampe auf die Traverse steigt und den Apparat von Hand startet. Dabei explodiert die Xenonlampe und es gibt einen Kurzschluß, der die komplette Anlage außer Betrieb setzt. Rob wird vom Lichtblitz der explodierenden Lampe derart geblendet, daß er für geraume Zeit das Augenlicht verliert.
Erst nach einer langen Genesungsphase nimmt Rob am Ufer des Ammersees seinen Augenverband ab und blinzelt, unter Schmerzen und Tränen, auf den Ort, an dem der Freund Reinhard sein Leben verlor. Für einen Moment sieht er nochmals ein Ruderboot mit einer nur schemenhaft erkennbaren Person auf dem Wasser schwimmen.
Nach der Läuterung durch seine Augenverletzung und durch das Filmexperiment „Varia-Vision“ kann er nun die Realität und seine Grenzen als Filmtechniker wieder klar erkennen. Rob mußte schmerzhaft erkennen, daß er eben kein „Autorenfilmer“ ist, der eigene Ideen und Visionen mit einer bedeutsamen inhaltlichen Aussage in eine ästhetische Form bringen kann, wie dieses seine Freunde Rainer oder Stefan können. Rob ist „nur“ ein Techniker, der die Ideen anderer in filmische Bilder umsetzen kann. Für eigene Ideen mangelt es ihm jedoch an inhaltlicher Substanz, was er an dem Experiment „Varia-Vision“, das in einer grenzenlosen Spielerei ausartete, schmerzhaft erkennen mußte. Als Lohn für ihre Verdienste um das neue Werbekonzept der Deutschen Bundesbahn erhalten Hermann und Rob denn auch bezeichnenderweise eine Jahresnetzkarte!

Und so wird Rob im folgenden denn auch wieder für den Freund Stefan Aufhäuser als Kameramann tätig, der in einer Berliner Villa einen Film nach Motiven aus Rainers „Esther“-Drehbuch drehen möchte. Stefan möchte sich klar von Rainers Konzept distanzieren, der seiner Meinung nach kein Gespür für historische oder politische Realitäten hatte. Olga, die in dem Film die Hauptrolle spielen soll, wendet dagegen ein, daß „Rainers Menschen Blut in den Adern gehabt hätten“.
Stefan ist einer jener „politischen Filmemacher“ des „Jungen Deutschen Films“, er möchte seinen Film in Berlin drehen, da dieser erst hier historische Dimensionen bekommen könne. Verglichen mit Berlin sei der Filmstandort München immer „ein Kuhdorf“ gewesen.
Sämtliche Filmleute der Produktion leben gemeinsam unter dem einen Dach der Villa. Stefan macht von Anfang an den Fehler, daß er jedem der Teammitglieder Mitverantwortung für „das Ganze“ überträgt. Er schlägt vor, daß sich alle wie eine große Familie betrachten sollten. Und so kommt es denn auch, ganz im Verhaltensstil der damaligen Zeit, zu endlosen Diskussionen, die die Filmdreharbeiten bereits im Keim ersticken. Der Filmstoff hat keine Chance, umgesetzt zu werden.
In Stefans Filmdreh kollidieren zwei Weltauffassungen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Einerseits die antiautoritäre Weltauffassung der jungen 68`er-Revolluzzer und andererseits die des Filmmediums, das nur unter Anerkennung autoritärer Strukturen funktionieren kann. Beim Film muß ein Regisseur allein die Entscheidungsgewalt besitzen - demokratische Abstimmungen und Kompromisse sind in diesem Medium nicht möglich. Doch man verweigert sich dieser Tatsache. Dennoch träumen die Filmleute von Erfolgen in Cannes. Man hat einen internationalen Filmstar namens René Christiant verpflichtet, der gerade aus Prag kommt, wo er an einer amerikanischen Produktion teilnahm, die wegen der Niederschlagung des „Prager Frühlings“ abgebrochen werden mußte. Stefan wird von der Gruppe aufgefordert, offenzulegen, was er mit dem Film politisch aussagen will. Aus dem marxistischen Anspruch auf „nicht entfremdete Arbeit“ möchte das gesamte Team den Inhalt mitbestimmen. Die extremistische Helga taucht mit ihrer Freundin Katrin ebenfalls am Set auf und stiftet mit ihren klassenkämpferischen Parolen Unfrieden. Man fordert einen „Agit-Prop-Film“ mit einer „Kollektivregie“ und zweifelt offen Stefans Regiefähigkeiten an. Das Fatale an dem Projekt ist jedoch, daß es zu einem Großteil aus öffentlichen Fördergeldern, mit 250.000 DM, finanziert ist und die Teammitglieder die öffentlichen Gelder als ihr Geld ansehen und ein Mitspracherecht einfordern. Die Kamera steht tagelang ungenutzt herum, die Teammitglieder betrachten Dokumentationsfilme über Protestdemonstrationen. Helga wirft Stefan immer wieder vor, daß sein Drehbuch „Die deutsche Angst“ bzw. Rainers Ideen „rein subjektiv“ seien und man solch eine „romantische Gefühlsduselei heute nicht mehr bringen könne“. Er mache sich lächerlich, da man Figuren nicht mehr ohne ihren gesellschaftlichen Hintergrund zeigen könne. Ihm wird Mißbrauch der Arbeiterklassen vorgeworfen, da er die Fördergelder nicht in deren Sinne verwende.

Eines Tages „konfisziert“ Helga die Filmkamera für ein eigenes Projekt. Unter dem Vorwand der öffentlichen Förderung und weil sie ohnehin nicht gebraucht würde, möchte sie sie für ein eigenes, in der Reihe nicht näher beschriebenes, Filmprojekt einsetzen.
Eindeutig ist an dieser Stelle der Verweis auf Ulrike Mainhofs *Bambule*-Film für den Südwestfunk[170], für den sie im Jahr 1970 die Filmkamera von dem Reitzschen Filmprojekt *Cardillac* abzog.
Den endgültigen Abbruch der Dreharbeiten und die finanzielle Rettung Stefans ermöglicht schließlich ein Angebot eines amerikanischen Filmkonzerns. Man möchte Stefans Hauptdarsteller René Christiant unbedingt für ein amerikanisches „Hollywood-Projekt“ abwerben und zahlt Stefan, nach geheimgehaltenen Verhandlungen, eine Entschädigung von 117.000 DM. Außerdem wird ein amerikanischer Produzent der Warner Brothers auf Stefans Drehbuch aufmerksam. Nun hat Stefan - mit ungewollter Hilfe der verhaßten Hollywoodindustrie - die Freiheit erlangt, sein arbeitsunwilliges Team zu kündigen. Und dieses tut er nach den unzähligen persönlichen Angriffen denn auch mit gebührender Genugtuung. Zynisch merkt er an, daß die „Kulturimperialisten ihre Eskapaden zahlen würden“. Er weigert sich, Fragen zu beantworten, entläßt kurzerhand jeden, der gegen die Arbeitsverträge verstoßen hat - also das gesamte Team, das seit zwei Wochen die Dreharbeiten systematisch behinderte - und läßt alle Geräte abtransportieren. Lediglich die Hauptdarstellerin Olga

---

[170] Unter der Regie von Eberhard Itzenplitz verfilmte der Südwestfunk Baden Baden ein Filmdrehbuch von Ulrike Marie Meinhof. Der Film mit dem Titel *Bambule* erzählt die Geschichte von heranwachsenden Mädchen, die ihr gesamtes Leben in Erziehungsheimen verbracht haben. Da sie nie soziales Verhalten gelernt haben, ist sich jeder der selbst Nächste. Trotz mehrfacher Fluchtversuche werden die Mädchen von den staatlichen Institutionen immer wieder in Erziehungsheimen „weggesperrt“. Der einzige Protest gegen dieses System besteht in der „Bambule“, der mutwilligen Zerstörung des Heiminventars.
Der Film zeichnet sich durch seine ungeschönte Sozialkritik aus und zeigt in direktester Form, wie junge Menschen durch fehlende Zuwendung und fehlgeleiteter Betreuung in Kriminalität und Prostitution getrieben werden.
Die linksgerichtete Journalistin Ulrike Marie Meinhof hatte sich in den Jahren zuvor bereits in mehreren Rundfunksendungen mit den Zuständen in Erziehungsheimen und den Folgen dieser „Verwahrungsmethoden“ kritisch auseinandergesetzt.
Nach ihrer Beteiligung an der gewaltsamen Befreiung des Kaufhausbrandstifters Andreas Baader am 14.05.1970 wurde Ulrike Meinhof zur Fahndung ausgeschrieben. Die Ausstrahlung des, zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellten, Films im deutschen Fernsehen wurde gestoppt. *Bambule* war im April 1970 gedreht worden und sollte im Mai, eine Woche nach der Befreiung Baaders in der ARD ausgestrahlt werden. Ein weiterer Ausstrahlungstermin im April 1971 wurde ebenfalls gestrichen. *Bambule* wurde trotz seines sozialkritischen Themas zu einem „Un-Film“ und verschwand über zwei Jahrzehnte unveröffentlicht in den Fernseharchiven des Südwestfunks.
Erst am 12.09.1996 wurde *Bambule* in 3 Sat erstmals öffentlich ausgestrahlt. Aus heutiger Sicht weisen zahlreiche Äußerungen der Hauptprotagonistin in der Schlußszene des Films bereits auf die Extremisierung der Ulrike Meinhof hin: „Wenn Du dich fügst, wirst du fertig gemacht“ oder „Einmal mit Euch das machen, was ihr mit uns macht“ lauten zwei der haßerfüllten Aussprüche der Heiminsassinnen gegen die Staatsinstanzen.
Der direkte Bezug zwischen dem *Bambule*-Film Ulrike Meinhofs und Edgar Reitz bestand darin, daß bei der Produktion des Reitz-Films *Cardillac* die Dreharbeiten wegen Unstimmigkeiten im Team unterbrochen wurden und die Kamera auf Mehrheitsbeschluß Ulrike Meinhof für ihren *Bambule*-Film zur Verfügung gestellt werden mußte. Diese autobiographische Episode hat Reitz in der zwölften Folge der *Zweiten Heimat* verarbeitet.
(Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993. S.254.)

nimmt er mit sich zurück nach München. Sie macht ihn darauf aufmerksam, daß er nicht der Sieger sei. Nun sei er ein angepaßter Filmemacher geworden, worauf Stefan einwendet, daß es dann aber „endlich professionell zugehen werde“.
Im Jahr 1970 erfährt Hermann aus der Zeitung, daß Stefan Aufhäuser für seine Neuverfilmung des „Esther“-Drehbuches unter dem Titel „Die deutsche Angst“ einen Spezialpreis auf dem Filmfestival in Venedig erhalten hat. Nun ist der Film doch noch, mit professioneller amerikanischer Unterstützung, nach den Vorstellungen des Regisseurs Wirklichkeit geworden.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß beide *Heimat*-Reihen mit den vielfältigsten Verweisen und Zitaten auf die internationale Filmgeschichte verweisen. Ihnen allen gemein ist, daß diese Verweise und Zitate bei Reitz nie eindeutig sind. Vielmehr sind sie Angebote an den Zuschauer - an den Cinéasten - sich in den Reihen auf die Suche nach dem zu begeben, was Edgar Reitz in seiner künstlerischen Entwicklung beeinflußte. Ob nun beispielsweise der „Circus Antoni“ in der *Zweiten Heimat* auf den italienischen Regisseur mit dem ähnlich klingenden Namen verweisen soll oder eine Zufälligkeit ist - diese Entscheidung bleibt dem Zuschauer überlassen. - Sofern er diese Parallele überhaupt bemerkt!

9.8.4. Vermittlung historischer Daten

Die Dorf-Chronik *Heimat* ist nicht ohne den historischen Hintergrund denkbar, vor dem die Einzelepisoden und die jeweiligen Charaktere erste entwickelt werden. Immer aus Perspektive der Dorfbewohner erlebt der Zuschauer die Ereignisse, die das vergangene Jahrhundert geprägt haben. Ursprünglich lebten die Bauern in der Abgeschiedenheit des Hunsrück und trugen von Generation zu Generation ihr bäuerliches Wissen und ihre Lebensweise weiter. Durch die landschaftliche Isolation und den fehlenden Austausch zwischen den Regionen entwickelte sich der landestypische Dialekt. Zwar berichtet die Bäuerin Katharina in der *Heimat* von Auswanderern, die nach Italien gingen sowie von Bauerskindern, die wegen fehlender Arbeit ins Ruhrgebiet abwanderten. Doch alles in allem war erst der Erste Weltkrieg das einschneidende Erlebnis, das diesen traditionellen Rhythmus der Generationen im Hunsrück unterbrach. Paul Simon bringt seine Idee vom Radio mit aus dem Krieg heim und gibt ihm eine friedliche Nutzung. Hierin besteht nun der erste Schritt weg von der bäuerlichen Lebenswelt. Der Beginn der *Heimat*-Reihe ist die Zeit direkt nach dem Ersten Weltkrieg. Der Zuschauer kann über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten die Umbrüche miterleben, die die jeweiligen neuen Zeiten, von denen Katharina am Ende ihres Lebens spricht, mit sich bringen. Die Mittel die Reitz nutzt, um dem Zuschauer die wichtigen historischen Daten zu vermitteln, sind unterschiedlich. Allen Szenen gemein ist, daß Reitz komplett auf den Einsatz von historischem Filmmaterial verzichtet bzw. dieses nur im

zeittypischen Zusammenhang nutzt, wenn beispielsweise eine Wochenschau im Kino läuft. Der Filmzuschauer erlebt die Zeit unmittelbar.

Die Kriegsheimkehr der, vom Krieg gezeichneten, Männer bildet ein Hauptmotiv der Reihe. Ähnlich wie Paul Simon im Jahr 1919 zu Fuß aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekommen war, kehrt auch sein Sohn Anton im Jahr 1947 aus dem Zweiten Weltkrieg heim. Der Krieg, bzw. genauer, dessen Auswirkungen auf die bäuerliche Großfamilie repräsentieren bei Reitz das Zwanzigste Jahrhundert.

Viele junge Männer kehren gar nicht mehr heim und diejenigen, die heimkehren, sind nicht mehr dieselben Bauern, als die sie einst fortgegangen waren. Sinnbildlich für das Ende des Weltkrieges und die Verletzungen, die er in den einzelnen Menschen hinterlassen hat, steht die Szene von der Einweihung des Kriegerdenkmals im Jahr 1921:
In mehrwöchiger Arbeit haben Steinmetze aus einem Granitblock ein Kriegerdenkmal geschlagenen. Im Sockel des Denkmals sind die Namen derjenigen Dorfbewohner eingemeißelt, die ihr Leben im Ersten Weltkrieg ließen - zu oberster Stelle ein Gustav Wiegand, der Sohn des „dicken Bauern“ im Ort. In einem Zwiegespräch machen Glasisch und Paul klar, daß sie da auch bald „draufgestanden“ hätten. Die Einweihungszeremonie des Denkmals ist ein einschneidender Akt in der Dorf-Geschichte, bei der deutlich wird, daß die archaischen Zeiten des bäuerlichen Lebens vorüber sind und der gewaltsame Einschnitt des Krieges Auslöser für eine neue Zeit ist. Ein Kinderchor stimmt „Die Himmel rühmen“ an und es beginnt schlagartig, in apokalyptischer Form, zu regnen. Die Umstehenden müssen ihre Regenschirme aufspannen. Man erzählt sich, daß momentan überall in der Gegend die Kriegerdenkmale eingeweiht würden. Nachdem der Gesang verstummt ist, hört es auch schlagartig wieder auf zu regnen und ein Redner ergreift das Wort. Er klagt das „böse Gewissen“ der Feinde an, die feige ein friedliebendes Volk überfielen. Die Deutschen, die noch Ideale hätten, sollten im Namen der Gefallenen für die Herbeiführung besserer Zeiten wirken und für Recht, Treue und Sittlichkeit kämpfen. Der Bauer Wiegand lobt den Redner mit der Feststellung, es sei „endlich mal` einer, der der Besatzungsmacht die Stirn zeigt“. Der Redner spricht im weiteren vom „Versailler Fastnachtsfrieden“, der Deutschland spekulativ zur Schau stelle. Eines Tages werde Deutschland den Genius aus seinem Blute erwecken, der es aus dem Kerker der Erniedrigung holen werde, wie ein Heiland. Seine Lichtgestalt sei schon in der Ferne erkennbar. Erst dann werde ein Friede kommen, ein Friede wie er notwendig sei für eine starke Zukunft des Reiches und der den Gang der Weltgeschichte beeinflussen werde. Die Lieben seien nicht vergeblich gefallen! Daraufhin wird unter den Klängen von „Ich hatte einen Kameraden“ feierlich, und im Takt der Blaskapelle, das Tuch vom Denkmal emporgehoben. Es kommt die steinerne Skulptur eines, in sich zusammengesunkenen, deutschen Soldaten mit Stahlhelm zutage. Gleichzeitig nähert sich unter den erstaunten Blicken der Umstehenden ein alter Mann, der seine eigene Version von „Ich hatte einen Kameraden singt“ und

eine Miniaturversion des Denkmals in Händen hält.. Sein Text lautet: „Eine Kugel kam geflogen - gilt sie mir oder gilt sie dir...“. Einer der Anwesenden erläutert, das sei der Bäckermeister Böhnke aus Simmern, der im Krieg drei Buben verloren habe. Nachdem das Lied geendet hat, bleibt der Bäckermeister abgesondert auf der Straße stehen und blickt mit wehmütigem Blick zum Denkmal, das an die gefallenen Soldaten - an seine drei Söhne - erinnern soll.
Mit dieser Szene zeigt Reitz am konkreten Beispiel, welche innerlichen Verletzungen der Krieg in den Köpfen der Menschen hinterlassen hat. Er macht für den heutigen Zuschauer die Basis nachvollziehbar, auf der ein gewisses nationalsozialistisches Gedankengut Fuß fassen konnte. Reitz klagt nicht an, daß dieses gut oder schlecht sei, er zeigt vielmehr an konkreten Beispielen den Werdegang einzelner Individuen. Der Zuschauer kann unmittelbar die Wirkmechanismen beobachten, die gerade die bäuerliche Gesellschaft zu einer Keimzelle nationalsozialistischen Gedankengutes werden ließen. Es sind vornehmlich Schlagworte wie der „Versailler Fastnachtsfriede“, die „Wiederherstellung von Recht, Treue und Sittlichkeit“ oder Begriffe wie die „Lichtgestalt“ oder der „Heiland“, der das Vaterland aus seiner Erniedrigung führen werde. Der Schmerz und die Trauer der Bauern über den Tod von Familienangehörigen wird von den Nationalsozialisten ausgenutzt, sie mit den oben genannten Schlagworten für ihre Sache zu gewinnen.

Die Machtübernahme Adolf Hitlers erlebt der Zuschauer aus einer ungewohnten Perspektive: Eduard Simon, der zur Behandlung seines Lungenleidens ein viertel Jahr in Berlin verweilt, landet bei einem abendlichen Spaziergang in einem Bordell. Hier verkehren die Vertreter des kommenden nationalsozialistischen Regimes und verbreiten ihr Gedankengut, während die Prostituierten ihr Leben nur im Morphiumrausch ertragen. Den Abend des 30. Januar 1933 verbringt Eduard nun mit der Chefin des Etablissements Luzie in seinem Zimmer, einer spartanisch eingerichteten „Bude“ gegenüber dem Brandenburger Tor. Von der Straße herauf dringen „Sieg Heil“-Rufe, Stiefeltritte und Marschmusikklänge vom Aufmarsch zur „Machtübernahme“ herauf. Ungeachtet dessen vergnügen sich Eduard und Luzie im Bett.
Zur selben Zeit findet in Simmern ein Aufmarsch von SA-Truppen statt. Unter den Klängen des „Horst-Wessel-Liedes“ marschieren SA-Truppen mit Fackeln durch die Gassen des Hunsrückortes. Die schieferbeschlagenen Hausfassaden sind mit roten Hakenkreuzfahnen geschmückt, die Kirchenglocken läuten und die Bewohner „liegen“ in den Fenstern und beobachten winkend den Fackelaufmarsch. Den eigentlichen Aufmarsch kann man zu Beginn nur durch die Spiegelungen der Fackeln in den Schaufenstern und das Geräusch der marschierenden Stiefel wahrnehmen. Der Juwelier Robert kommentiert das Geschehen vor seinem Schaufenster damit, daß er seiner Frau Pauline all diejenigen aus dem Zug aufzählt, die nichts gelernt haben. Er bezeichnet sie als „Nichtskönner in Uniform“. Als Pauline zum Gucken vor die Tür tritt, zersplittert, nur im Ton hörbar, eine Glasscheibe. Das Geräusch erinnert sie an ihre erste Begegnung mit Robert, als ein Übergriff auf den, im selben Haus wohnenden, Juden stattfand. Sie schlägt zum Schutz die Hände über dem Kopf

zusammen und flüchtet ins Haus. Vollkommen aufgelöst stürzt sie in Roberts Arme. Doch schon in der folgenden Szene, beim Zusammenbau einer Uhr, ist diese Erinnerung Paulines wie weggewischt. Beide sprechen darüber, daß es mit dem Geschäft aufwärts gehe und sich grundlegende Veränderungen ankündigten.
Reitz stellt die Vertreter des nationalsozialistischen Regimes in beiden Szenen als das vor, was sie tatsächlich waren: ungebildete Populisten, die sich blind der Bewegung anschlossen, die ihnen den größten Eigennutz versprach.
Das Geschehen in einer billigen Berliner Absteige wird als wichtiger, als erzählenswerter erachtet als die offiziellen Geschehnisse am Abend der Machtübernahme. Keine pathetischen Erklärungsversuche über das Möglichwerden des augenscheinlich Unmöglichen, kein effekthaschendes Spiel mit augenscheinlich weltbewegenden Ereignissen wie der Machtübernahme Adolf Hitlers.
Reitz reduziert sich vielmehr auf das reine Abbilden von Ereignissen und Charakteren im vorgegebenen Umfeld der Reihe. Die historischen Vorgänge bilden dabei nur den Hintergrund, vor dem seine „kleinen“ Episoden spielen. Das ist die neue filmische Qualität, mit der Reitz in *Heimat* Akzente für eine andere, ehrlichere Geschichtsdarstellung setzen wollte und dieses, trotz anfänglicher Befürchtungen, auch verwirklichen konnte.

Im Jahr 1933 wird auch in Schabbach ein Ereignis gefeiert, mit dem die Partei gerade das einfache Volk in der Provinz für ihre Ziele zu begeistern suchte: „Führers Geburtstag“. Unter der hektischen Federführung des Bauern Wiegand, der sich mittlerweile selbst ein Hitler-Bärtchen hat wachsen lassen, wird über der Dorfstraße ein Transparent mit der Aufschrift „Hitler ist ein Columbus“ aufgespannt. Eine Bäuerin mit einer Kiepe fragt den verdutzten Wiegand, ob Hitler denn nach Amerika fahre. Dieser entgegnet nur, daß er doch das Ei gemeint habe. Sein Sohn Wilfried steht am folgenden Tag in HJ-Uniform auf dem Dorfplatz, auf dem eine Hakenkreuzflagge gehißt und eine Art Altar für den Führer errichtet ist. Beide Bildelemente heben sich durch ihre rote Farbe aus der Schwarz-weiß-Aufnahme hervor. Wiegand sorgt erbost für Ordnung, als Glasisch vorab eine „Hitler-Wecke“ aus einem der Körbe stibitzen möchte. Die „Hitler-Wecken“ sind eine Idee des Wiegand-Sohnes Wilfried, der nach Berlin zur SS gehen soll. Als zur selben Zeit amerikanische Jazzmusik vom Sender Hilversum aus dem Radioempfänger des Simonschen Wohnzimmers ertönt, erscheint Glasisch mit einem angeklebten Hitler-Bärtchen vor dem Fenster und macht den Hitlergruß.
Mit dem Altar wird eine religiöse Verehrung des Führers angestrebt; die „Hitler-Wecken“, die Eduard noch an die „Kaiser-Wecken“ erinnern, sollen eine Identifizierung mit der Führerperson herstellen. Hier wird auch eine Tendenz des nationalsozialistischen Regimes deutlich: All die propagandistisch genutzten Mittel sind nicht neu, sondern woanders „zusammengestohlen“, egal ob nun bei der Kirche oder dem einstigen Kaiserreich.

Parallel dazu wird dem Zuschauer aber auch eine andere Seite des nationalsozialistischen Systems vermittelt. Katharina fährt zu ihrem Bruder Hans nach Bochum, der am selben Tag wie der Führer Geburtstag hat. Katharina erklärt, daß ihr Bruder ihr näher stünde als der Führer. Sie bringt den Verwandten hausgemachte Lebensmittel mit. Im Ruhrgebiet hat die Arbeitslosigkeit massiv um sich gegriffen. Einzig Katharinas Neffe, der Kommunist Fritz, hat noch Arbeit. Man hält die gesamte nationalsozialistische Herrschaft für einen Spuk. Doch bereits am Morgen nach der Geburtstagsfeier wird Katharina von einem Schutzpolizisten geweckt. Die Polizei durchsucht das Haus und inhaftiert den Kommunisten Fritz. Der Polizist erklärt seiner Frau Lili mit freundlichen Worten, er sei ja nur ein Mitläufer gewesen und käme in ein Konzentrationslager nach Mühlheim. Dort werde ihm in einer Umschulung der marxistische Geist „ausgetrieben“. Wenn er wiederkäme, habe er wieder einen frischen und klaren Kopf und werde sich freudig am nationalen Aufbau beteiligen. Auf der Ladefläche eines LKWs werden die Inhaftierten abtransportiert. Durch dieses Ereignis aufgeschreckt, nimmt Katharina ihre Großnichte Lotti mit sich zurück in den Hunsrück.

Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges am 1. September 1939 wird über die Verwendung einer historischen Rundfunkreportage dem Zuschauer nähergebracht. In einer Kriegergedenkstätte ertönt aus einem großen Lautsprecher, über dem ein Führerbild aufgehängt ist, der Ton des Rundfunkberichtes, der die Lüge vom Überfall Polens propagandistisch vermittelt. In der Gedenkstätte sind in zwei Reihen neben dem steinernen Monument eines liegenden Soldaten die Schüler der Schule angetreten, in der Ernst Simon seine Fliegerausbildung absolviert. Die Ansprache Hitlers wird den Schülern vom Bannführer in einer pathetischen Rede als eine „historische Mitteilung“ angekündigt. Während die Kamera an den strammstehenden Soldaten vorbeifährt, hört man, wie der Führer seine Rechtfertigung für den Kriegsbeginn propagiert.
An dieser Stelle dienen die Kameraaufnahmen nur der „Bebilderung“ der Rundfunkansprache. Der Zuschauer kann sich voll auf den Inhalt der Rede konzentrieren, die immer wieder von tosendem Jubel unterbrochen wird.
Hitler erklärt, Polen habe in der vergangenen Nacht auf deutschem Territorium mit regulären Soldaten geschossen. Seit fünf Uhr fünfundvierzig werde zurückgeschossen. Es werde Bombe mit Bombe vergolten.
Der Zuschauer hört die Hitlerrede aus der Perspektive der einfachen Bevölkerung. Er bekommt dieselben Informationen, die von der Propaganda eingesetzt wurden, um die Deutschen von dem vermeintlichen Überfall Polens zu überzeugen und so das Volk für den Krieg zu gewinnen.
Man hört, daß der Führer in seiner Rede den Einsatz von Giftgas ankündigt. Er spricht davon, daß derjenige, der sich selbst von den Regeln einer humanen Kriegführung entferne, nichts anderes erwarten könne, als daß die Deutschen den gleichen Schritt täten. Der Kampf werde, egal gegen wen, solange geführt, bis die Sicherheit des Reiches und seine Rechte gewährleistet seien. Hitler fordert vom deutschen Volk, Opfer zu bringen. Gleichzeitig zeigt die Kamera den Fuß des Kriegerdenkmales mit der Inschrift: „Opfer müssen gebracht werden.“

Im weiteren Verlauf der Rede, wechselt Reitz optisch nach Schabbach. Nun tritt die Rundfunkrede in den Hintergrund und der Zuschauer kann das Geschehen im Dorf und die Reaktionen der Bewohner auf die Rede verfolgen. Der Bauer Wiegand tritt mit verschmitztem Gesicht aus der Eingangstür seines Hauses, über der die Hakenkreuzflagge weht, und erkundigt sich scheinheilig, warum es denn so still im Dorf sei. Er wiederholt in demselben Sprachduktus die Argumente des Führers und erklärt außerdem: „Jetzt werde `mer es de` Franzose mol` zeige“.
Aus dieser Äußerung erfährt der Zuschauer, daß selbst in der Provinz der Erklärung vom Überfall Polens auf Deutschland kein Glauben geschenkt wurde, sondern man mit dem Kriegsausbruch sofort die Revanche gegen Frankreich verband. Die, dem Nationalsozialismus gegenüber kritisch eingestellte Katharina Simon hält dem Bauern Wiegand vorausblickend entgegen, daß „`mer jetz` de Rechnung bezahle“! In dieser Szene werden die Reaktionen von beiden Teilen der Bevölkerung gezeigt, die der Hitler-Befürworter und die der Hitler-Gegner. Man beobachtet, wie die propagandistische Rede Hitlers zum Kriegsausbruch in der Provinz aufgenommen wurde: einerseits Begeisterung für die Möglichkeit zur Revanche gegen Frankreich und andererseits das Erkennen der Gefahren, die der Kriegsausbruch noch nach sich ziehen wird. Es gibt jedoch niemanden - ganz gleich auf welcher Seite -, der der Ausrede vom Überfall durch die Polen Glauben schenkt.
Durch das Einbeziehen des historischen Rundfunkmaterials gelingt es Reitz, die Stimmung nachzuzeichnen, die im Moment des Kriegsausbruchs im Dorf herrschte und bietet zugleich dem Zuschauer die Möglichkeit zur Identifikation mit dem damaligen Wissensstand in der Bevölkerung. Reitz macht eine eindeutige Aussage über die Informationen der Bevölkerung. Aus den Reaktionen wird ersichtlich, daß das oft verwandte Argument, von der Propaganda mißbraucht worden zu sein und von den Folgen nichts gewußt zu haben, nicht einmal in der tiefsten Hunsrücker Provinz zutrifft.

Das Ende des Zweiten Weltkrieges wird dann schließlich mit dem Bild eines schwarzen GIs dargestellt:
Bei den letzten Luftangriffen kurz vor Kriegsende entstand in einer Wiese in der Nähe des Dorfes ein Bombenkrater, an dem Eduard die Familienmitglieder photographierte. Mit einem harten Schnitt wird eine Aufnahme dieses „historischen“ Photos in Glasischs Photoalbum angefügt. Neben dem Bild erläutert eine Handschrift, daß die Amerikaner am 18. März 1945 in Schabbach einmarschierten. Danach folgt eine Spielszene:
In der Villa bereiten sich Luzie und Eduard auf die „Amis“ vor. Luzie hat sich als ihr eigenes Hausmädchen verkleidet, Eduard ist wieder in Zivil und nimmt das Bild des Führers von der Wohnzimmerwand. Der, ebenfalls anwesende, Wilfried Wiegand beginnt lauthals, mit, zum Hitlergruß erhobenem, Arm, die erste Strophe des Deutschlandliedes zu singen, während Eduard und Luzie auf ihn zustürmen und ihm den Mund zuhalten. Eduard erwähnt, daß ihre Villa beschlagnahmt worden sei, woraufhin Luzie zu weinen beginnt. Sie bedauert, daß alles, was sie sich aufgebaut hätten, nun verloren sei. Eduard selbst jedoch

ist über das Ende froh und äußert „Gott sei Dank isse`s vorbei“. Luzie fängt sich schnell wieder und erklärt ihrem Mann, daß sie doch gar keine „großen Tiere“ gewesen seien und auch bloß unter dem Regime gelitten hätten. Bürgermeister müsse es doch immer geben. Unter den erstaunten Blicken seiner Eltern zieht der Sohn Horst plötzlich ein Kaugummi aus dem Mund. Man blickt sich eine Zeit lang stumm an und plötzlich hat Luzie die entscheidende Idee: „Edu, - ick muß mal kieken, - vielleicht kann man ja mit de` Amis auch was zum Laufen bringen.“ Sie wirft den ehemaligen SS-Chargen Wilfried Wiegand heraus, um nicht mit ihm in Verbindung gebracht zu werden und plötzlich tauchen vor der Terrassentür der Villa zwei schwarze Militärpolizisten der US-Armee auf, denen das seltsame Paar freundlich zuwinkt.
Der „Amerikaner“ wird in dieser Szene durch zwei Schwarze repräsentiert, mit denen die, noch vor kurzer Zeit die rassistischen Parolen der Nationalsozialisten verbreitende, Luzie nun etwas „auf die Beine stellen“ möchte. Doch noch vor Erscheinen der beiden MPs gab es bereits eine andere Form der Kontaktaufnahme mit Amerika: Das Kaugummi, das der Sohn Horst demonstrativ aus dem Mund zieht, steht für die ganz andere, neue Lebensform, die von nun an auch in Schabbach Einzug halten wird. Das Kaugummi - die Kultur der Amerikaner - ist bereits vor den Soldaten in Deutschland „einmarschiert“.

Der Bau der Berliner Mauer wird in der *Zweiten Heimat* ebenfalls wieder als Rundfunkmeldung eingeführt. Während eine Person einen morgendlichen Waldlauf absolviert, wird in einer Parallelmontage ein altes Radiogerät in der Küche von Frau Ries eingeblendet. Im Ton kann man die Acht-Uhr-Nachrichten des Bayrischen Rundfunks hören. Der Sprecher berichtet, daß in Berlin „die Behörden der Sowjetzone“ in der vergangenen Nacht mit Billigung der übrigen Warschauer-Pakt-Staaten die Grenzen zur Sowjetzone sowie die Grenzen zwischen West- und Ostberlin abgeriegelt hätten. Mit dieser Maßnahme wolle das „Regime in Pankow“ den Flüchtlingsstrom stoppen. Gleichzeitig sei den Bewohnern Ost-Berlins und der „Sowjetzone“ verboten worden, weiterhin in West-Berlin eine Beschäftigung auszuüben. Während diese Nachricht über den Äther kommt, kann man Frau Ries dabei beobachten, wie sie Eveline ihr Frühstück bereitet und es ihr ans Bett trägt.
In dieser Sequenz kann der Zuschauer, aus der heutigen Distanz heraus, beobachten, in welcher einseitiger, vorurteilsbelasteter Form auch die westlichen Medien in Zeiten des „Kalten Krieges“ ihre Berichterstattung ausübten. Da zu jener Zeit die Bezeichnung „Deutsche Demokratische Republik“ im Westen offiziell nicht anerkannt war, wird von den „Behörden der Sowjetzone“ gesprochen.
Das eigentliche Geschehen in Berlin, der Bau einer Mauer, wird aber erst zu Beginn der nächsten, vierten Folge der *Zweiten Heimat* von Hermann in einem off-Text offen ausgesprochen.

In der vorletzten Folge der *Zweiten Heimat* setzt Reitz schließlich das subjektive Erleben einer Fahrt über die deutsch-deutsche Zonengrenze in Filmbilder um. Die Szene beginnt mit einer Plansequenz: Ein ostdeutscher Grenzbeamter

beobachtet durch ein Fernglas die Umgebung. Die Kamera schwenk an ihm vorbei und dem Zuschauer öffnet sich der Blick auf die Grenzanlagen des Kontrollpunktes Helmstedt. Neben den Gebäuden steht eine Reihe von stählernen Panzersperren, ein Stück weiter hinten ein Mercedes-Cabrio mit geöffnetem Kofferraum und Motorhaube und wird von zwei Grenzbeamten peinlichst genau untersucht. Schließlich fährt die Kamera bis unter das Dach der Kontrollhalle. Ein Wagen, in dem Stefan und Olga sitzen, fährt bis vor das Stoppschild mit der Aufforderung „Motor abstellen“. Erst jetzt folgt ein Umschnitt ins Wageninnere. Stefan flüstert Olga zu: „Es ist jedesmal so, als würde man ins KZ eingeliefert“. Olga merkt hämisch an, daß man hier doch nur neidisch auf sie sei. Ein Beamter im Wachhäuschen kontrolliert mit mißtrauischem Blick ihre Pässe und vergleicht die Photos mit den Gesichtern der beiden Westbürger im Wagen, die durch ihre Sonnenbrillen starr vor sich hin blicken.
Bei der darauffolgenden Fahrt über die Transitautobahn geraten Stefan und Olga in eine Straßenkontrolle. Ein Volkspolizist tritt an den Wagen und fragt Stefan, ob er in der „BRD“ die Geschwindigkeitsbeschränkungen überschreiten dürfe. Es seien sechzig Stundenkilometer vorgeschrieben. Stefan wendet ein, kein Schild gesehen zu haben, woraufhin ihn der Beamte zusammenstaucht. Mit sadistischem Unterton verlangt er die Pässe und befragt Stefan über seine Tätigkeit als Regisseur. Schließlich erkundigt sich der Volkspolizist, ob Stefan mit einhundert Mark Strafe einverstanden sei. Andernfalls müsse er gleich mitkommen. Nachdem Stefan gezwungenermaßen die Strafe gezahlt hat, setzt er, unter Fluchen, die Fahrt fort. Die Kontrolle sei eine „Devisenfalle“ gewesen. Es passe zu „denen“, daß sie sich selbst eingemauert hätten. „Sie“ hätten sich selbst in den Knast gesperrt und da gehörten „sie“ auch hin.

Das Ereignis der 60er Jahre, das sich in den Köpfen der damaligen Jugend auf immer eingebrannt hatte, war die Ermordung John F. Kennedys im Jahr 1963. Reitz widmet diesem Ereignis in seiner *Zweiten Heimat* eine komplette Folge, die sich auch in ihrer Struktur von den vorausgegangenen unterscheidet. Reitz greift dabei auf ein Prinzip der subjektiv geprägten, oralen Geschichtserinnerung auf.
Zahlreiche Menschen jener Jugendgeneration konnten sich selbst Jahrzehnte später noch an den genauen Ablauf jener Tages erinnern. Die Erinnerung der, von Person zu Person vollkommen unterschiedlichen, Erlebnisse und Tätigkeiten erhielt durch das weltgeschichtlich bedeutsame Ereignis der Ermordung Kennedys eine übergeordnete Gemeinsamkeit.
Eine solche subjektive Erinnerung an den Tag des 23. November 1963 bildet nun auch den Handlungsrahmen für die sechste Folge der *Zweiten Heimat* mit dem Titel *Kennedys Kinder*. Die Folge erzählt die Ereignisse jenes Tages im Leben des Philosophiestudenten Alex in chronologischer Reihenfolge. So erklärt Alex zu Beginn der Folge: „Ich habe die Gabe, „uns“ historisch zu sehen“. Er erinnert sich an seinen Entschluß, an jenem Tag seine Freunde auf die Probe zu stellen und kann auch noch genau den Geruch in der Wohnung seiner

Wirtin nach frischgebackenen Weihnachtsplätzchen rekapitulieren. Er erinnert sich sogar, daß die Wirtin an diesem Tag ihre Küchentür verschlossen hielt - ein in der historischen Erinnerung eigentlich unwesentliches Detail. Rückblickend interpretiert Alex diese Erinnerungen aus philosophischer Sicht: „...es war der Tag, an dem John F. Kennedy in Dallas ermordet wurde. Das Ereignis, das erst am Abend eintrat, hat unser Kurzzeitgedächtnis dieses Tages verlängert und in historische Dimensionen erhoben. Alles, was ich an diesem Tage tat, trat in Verbindung mit dem Präsidentenmord, der noch gar nicht geschehen war, den niemand ahnen konnte, den man vormittags vielleicht noch hätte verhindern können.“ Man kann Alex nun bei den alltäglichsten Verrichtungen beobachten - er steht um halb Zehn vormittags auf, schleicht auf der vergeblichen Suche nach etwas Eßbarem im Schlafanzug und mit Rasierschaum auf den Backen durch die Wohnung seiner Wirtin und verläßt schließlich bei strömendem Regen das Haus. All diese Ereignisse sind für einen Film im Normalfall nicht erzählenswert, aber durch das, noch nicht geschehene, allbekannte Ereignis wecken sie plötzlich das Interesse des Zuschauers, der Alex` Taten an diesem Tag mit seinen eigenen vergleichen kann (sofern er 1963 überhaupt schon gelebt hat). Aus dem off macht Alex auf ein subjektives Phänomen aufmerksam, daß es in seiner Erinnerung an den 23. November den ganzen Tag geregnet habe, während doch in Dallas den ganzen Tag die Sonne geschienen habe.

Hier wird deutlich, welchen Einfluß der Standpunkt des Betrachters auf die Erinnerung eines historischen Ereignisses hat. Jemand, der in München lebte, kann sich an den Münchener Regen erinnern, während bei einer andere Person, die sich an einem anderen Ort auf der Welt befand, vollkommen andere subjektive Erinnerungen mitspielen. Obwohl das Ereignis ein allgemeines, scheinbar objektives Geschehen war - das Faktum, daß der US-Präsident gewaltsam sein Leben verlor - läßt sich die Subjektivität in keiner menschlichen Erinnerung ausklammern.

Das subjektive Parallelgeschehen zu ein und derselben Zeit hat nun immer auch Einfluß auf die Geschichtsschreibung. Historische Vorgänge erscheinen in der späteren Überlieferung immer in der Prägung, die ihnen ihr Beobachter verlieh. Die Aufarbeitung bzw. Hervorhebung dieses oft vernachlässigten Phänomens ist eine der Haupterrungenschaften der *Zweiten Heimat*.

Ein anderes, ebenfalls subjektiv beeinflußtes Erinnerungsbild an die Ermordung Kennedys ist die Unterbrechung der Filmvorführung von *Cleopatra* im Münchener Filmtheater am Sendlinger Tor. Während man den Cinemascope-Streifen mit seinen monumentalen Massenszenen auf der Leinwand betrachtet, wird plötzlich ein Herr in einem braunem Mantel mit einer Taschenlampe bis vor die Leinwand geleitet. Man gibt dem Vorführer ein Zeichen und der Ton des, im Hintergrund weiterlaufenden, Films verstummt. Der ältere Herr, ein Vertreter der Cine-Fox, bittet um das Verständnis der Zuschauer und erklärt im Namen der Theaterleitung eine traurige Bekanntmachung machen zu müssen. Er erklärt, der amerikanische Präsident John F. Kennedy sei vor einer Stunde in Dallas, Texas ermordet worden. Die Zuschauer harren vor Überraschung stumm aus. Auf der Straße werden Extraausgaben der Zeitungen verkauft, die

den Zeitungsverkäufern aus den Händen gerissen werden. Die Menschen drängen sich vor den Schaufenstern der Rundfunkgeschäfte, um die Bilder der Ermordung sehen zu können. Die Bilder von Kennedys Deutschlandbesuch am 26. 6.1963 mit seiner Äußerung „Ich bin ein Berliner“ werden wiederholt. Sie sind durch das Ereignis zu „historischen Bilddokumenten“ geworden. Für die Filmhandlung der *Zweiten Heimat* hat die Ermordung des Präsidenten auch eine eigene Funktion. Sie ist Auslöser für einen schicksalsträchtigen Entschluß von Stefan und Alex. Sie suchen Helga auf, um ihr die Nachricht vom Tod des Präsidenten zu überbringen und vereiteln so ihren Selbstmord mit Schlaftabletten - und leisten damit fatalerweise auch einen ungewollten Beitrag zu den späteren Terroraktionen Helgas. Indirekt trägt in dieser Reitzschen Variation der *Zweiten Heimat* auch die Ermordung Kennedys zur Extremisierung der linksextremistischen Kräfte in der Bundesrepublik bei!

Am 20. 7.1969 läuft in Renates Kneipe ein Fernsehgerät, auf dem gerade die Übertragung der ersten Landung eines Menschen auf dem Mond zu sehen ist. Ein Großteil der Besucher starrt wie gebannt auf den Bildschirm, auf dem die Bilder der, soeben gelandeten, Mondfähre zu sehen sind. Man hört den Funksprechverkehr mit dem Astronauten Armstrong, der gerade meldet: „...The Eagle has landed!“ Doch für die, in demselben Moment das Lokal betretende, Waltraud ist es nur eine Beiläufigkeit: Sie ist auf der Suche nach ihrem Mann Hermann, der nach einem Ehestreit verschwunden ist. Weinend befragt sie Renate, die sie beruhigend auffordert, sich doch erst einmal hinzusetzen. Direkt im Anschluß an dieses Gespräch starrt der ebenfalls anwesende „Philosoph“ Alex wie gebannt auf den Bildschirm, auf dem Neil Armstrong als erster Mensch seinen Fuß auf die Oberfläche des Erdtrabanten setzt. Dabei spricht Armstrong die, von der Funkübertragung verzerrten, Worte: „That´s one small step for a man, but one giant leap for mankind.“. Anschließend sieht man die Astronauten über die Mondoberfläche spazieren.
Interessant an dieser Szene ist die Zeitraffung, die Reitz hier vornimmt. Zwischen Armstrongs Meldung „The Eagle has landed“ und seinem ersten Schritt auf den Mond vergehen in der *Zweiten Heimat* gerade mal 90 Sekunden. Die Szene ist durchgängig - ohne Zeitsprung oder Überblendung - inszeniert und gaukelt dem Zuschauer vor, die Astronauten der Apollo 11-Mission hätten unmittelbar nach ihrer Landung den Mond betreten. Tatsächlich lag zwischen diesen beiden Ereignissen jedoch eine zeitliche Differenz von fast 4 Stunden und 40 Minuten.[171]

---

[171] Die Mondlandefähre „Eagle“ setzte am 20. Juli 1969 um 23:17 Uhr und 46 Sekunden (MEZ) auf dem Erdtrabanten auf. Bevor die Astronauten Armstrong und Aldrin die Mondoberfläche betreten konnten, mußten sie noch zahlreiche technische Prozeduren ausführen, die notwendig waren, um die Landefähre für den Wiederaufstieg vorzubereiten. Erst danach, am Morgen des 21. Juli 1969 um 3:56 Uhr und 21 Sekunden (MEZ), setzte Neil Armstrong seinen linken Fuß als erster Mensch auf die Mondoberfläche.
Für *Die Zweite Heimat* spielt auch wieder, wie schon bei der Ermordung Kennedys, die Zeitverschiebung eine Rolle. In den Archiven der NASA ist der erste Schritt auf dem Mond noch unter dem 20. Juli registriert, da es zum Zeitpunkt des Ausstiegs im Kontrollzentrum in Houston, Texas erst 22:56 Uhr war.

Dieses ist sicherlich ein Kompromiß hinsichtlich der Dramatisierung des Ereignisses. Es entspricht aber in keiner Form mehr der Rekonstruktion von Realzeit, die ja bei den Musikszenen der *Zweiten Heimat* unabdingbar war. Für einen Zuschauer, der seinerzeit die Fernsehübertragung der Mondlandung mit ansah, ist diese Zeitraffung sogar äußerst auffällig. Mit dieser extrem unrealistischen Zeitraffung kann Reitz höchstens die Filmzuschauer täuschen, die im Jahr 1969 noch gar nicht geboren waren und die Mondlandung nur aus späteren, zusammengekürzten Berichten oder Dokumentationen kannten. Der Ereignischarakter der einstigen Fernseh-Liveübertragung vom Mond, der gerade auch in ihrer spannungsgeladenen Länge lag, kann in dieser Darstellungsform dem heutigen Zuschauer nicht mehr vermittelt werden. Die Möglichkeit, auf dem Mond landen zu können, ist aus heutiger Perspektive schon zu selbstverständlich, als daß die überschwengliche Stimmung des Jahres 1969, die dieses Ereignis begleitete, nochmals adäquat in einem, im Nachhinein produzierten, Spielfilm vermittelt werden könnte. Reitz handelt die Mondlandung in der *Zweiten Heimat* als beiläufiges Ereignis ab.

9.8.5. Vergangenheitsbewältigung

Reitz beläßt es in den *Heimat*-Reihen nicht mit der Darstellung der NS-Zeit in dem Hunsrückdorf Schabbach, sondern er konfrontiert den Zuschauer auch mit dem späteren Umgang der Deutschen mit ihrer schuldbelasteten Historie:

Der kleine, fünfjährige Hermann Simon konfrontiert im Mai 1945, nach dem Einmarsch der Amerikaner, die Familie in kindlich unbekümmerter Art mit der Realität des Krieges. Bei einem Sonntagsausflug, den er mit Mutter, Oma,

---

Die deutsche Fernsehübertragung der Mondlandung wurde von der ARD bzw. dem Westdeutschen Rundfunk in Köln durchgeführt. Dazu hatte man im Kölner Studio eine Expertenkommission aus Wissenschaftlern der unterschiedlichsten Forschungsgebiete zusammengestellt, die den Zuschauern die technischen Abläufe näherbringen sollten. Es gab Schaltungen in das ARD-Studio, Washington, zum Kontrollzentrum in Houston, vorproduzierte Einspielstücke, Trick- und Modelldarstellungen der Mondlandung sowie einen originalgetreuen Nachbau der Landefähre im Studio. Die Landung auf dem Mond selbst konnte der Zuschauer zwar live, aber nur im Ton des Funksprechverkehr zwischen der Landefähre und dem Bodenkontrollzentrum, miterleben. Fernsehbilder vom Erdtrabanten waren erst wenige Sekunden bevor Neil Armstrong seinen Fuß auf die Mondoberfläche setzte, zu empfangen. Auf dem Bildschirm in der *Zweiten Heimat* sieht man gar nicht die Bilder der Sondersendung des deutschen Fernsehens, in der beispielsweise der englischsprachige Funkverkehr mit den Astronauten auf Deutsch kommentiert wurde. Man sieht in keinem Bild das deutsche Fernsehstudio und selbst der Moment der Landung auf dem Mond mit Armstrongs Satz „The Eagle has landed“ ist inszeniert. Fernsehbilder vom Mond konnte man erst nach Landung der Fähre zur Erde übertragen, nachdem eine Spezialkamera aus der Fähre herausgehängt und diese auf die Ausstiegsluke und die Leiter der Fähre ausgerichtet worden war.
(Quellen: http://www.g-0.de/kap4/40gb0063.htm
http://www.lib.ksc.nasa.gov/lib/Archives/APOLLO/ELAINE/1APPLLM/AP11PT1.PFD
„Apollo 11“. Fernsehübertragung vom 20./21.7.1969 in der ARD. Produktion: Westdeutscher Rundfunk Köln 1969.)
Es bleibt festzuhalten, daß Reitz für die Darstellung der Mondlandung in der *Zweiten Heimat* „seine eigene Fernsehversion“ aus nachträglich zusammengetragenen Archivmaterialien zusammengeschnitten hat, die in dieser Form nie gesendet worden ist. In der Reitzschen Version steht bereits während der Landung eine Kamera auf dem Mond, die das Geschehen live zur Erde überträgt!

Schwägerin und Lotti durch die Schabbacher Felder unternimmt, läuft er neugierig zu einem ausgebrannten deutschen Wehrmachts-LKW, der mitten in der Landschaft steht. Trotz der besorgten Zurufe von Mutter und Oma klettert er in die Fahrzeugtrümmer und kehrt nach geraumer Zeit mit einem furchteinflößenden Fundstück zurück. In der rechten Hand hält er den abgetrennten Finger eines Menschen. Mit den Worten „Mama, kuck mol` wat ich hier han!“ präsentiert er ihn stolz der Familie, die erschrocken zurückweicht. Widerwillig leistet er der Aufforderung der Mutter Folge und trägt das Körperteil grinsend zurück in den LKW. Auf die Befürchtung der Mutter, daß er sie alle in „Teufels Küche bringe“ entgegnet er unbekümmert, daß das Fundstück doch ein „deutscher Finger“ sei.
In dieser Szene kollidiert die kindliche Unbekümmertheit mit dem Lebensmotto der Erwachsenen, die von allem, was sie an den Krieg und dessen Greueltaten erinnert, die Augen verschließen und die Hintergründe gar nicht genauer wissen wollen. Reitz identifiziert sich in der *Heimat* mit Hermann, der im weiteren Verlauf der Reihen dieses Aufbegehren gegen die konservative Erwachsenenwelt nie ablegen wird. Als Künstler kann er immer das Kind bleiben, das unbekümmert die Realität einfordert.

Die beiden ehelichen Söhne Marias, Anton und Ernst, repräsentieren zwei Charaktere, die auf unterschiedliche Art und Wiese mit ihrer Vergangenheit im Dritten Reich und auch mit der Geschichte ihrer Familie umgehen:
Ernst Simon, vom NS-Regime zu einem Kampfflieger ausgebildet, hat nach dem Krieg und einer Phase des Schwarzmarkthandels in der Nachkriegszeit, auf einen Hubschrauber umgeschult, mit dem er Baumstämme von Holzfällarbeiten zur Schiffsverladung an den Rhein fliegt. Die Fliegerei bleibt seine Leidenschaft. Doch nachdem er mit der Hubschrauberfirma in Schwierigkeiten gerät und der Bruder Anton ihm die finanzielle Hilfe verweigert, sucht er sich eine neue Erwerbsmöglichkeit. Er durchstreift mit seinem VW-Käfer die umliegenden Hunsrückdörfer und begutachtet die traditionellen Eingangstüren der Bauernhäuser. Anschließend überredet er die Bauern, mit dem Verweis auf das „schäbige“ Aussehen ihres Eingangs, zum Einbau moderner Aluminiumtüren. Er bietet ihnen „großzügig“ an, das „ganze alte Zeug“ in Zahlung zu nehmen. Ein Bauer kauft eine Hollywoodschaukel und läßt sich seinen Hof mit einer Aluminiumtür und Glasbausteinen „verschönern“. Der gerissene Ernst dreht dem geschmacklosen Bauern gleich noch eine zweite Tür für einen Nebeneingang an. Die Bäuerin gibt acht, welche Tür am Besten zu putzen ist, und man überläßt Ernst kostenlos die wertvollen antiken Bauerntüren.
Unter dem Motto seiner Entrümpelungs GmbH „Alt gegen neu“, durchsucht er die Speicher der Bauernhäuser nach altem Trödel, den er dann restauriert und gewinnbringend als Antiquitäten weiterverkauft. In seinen Lagerräumen hortet er alte Fensterstürze, jahrhundertealte Fachwerkbalken und mehr als fünfhundert Haustüren.
Mit diesem Antiquitätenhandel betreibt er sozusagen den „Ausverkauf der Vergangenheit und der bäuerlicher Tradition“. In Sprühdosen veräußert Ernst sogar den „Originalgeruch von 1865“, den er sich von einem Augsburger

Duftdesigner kreieren ließ. Er versucht, den Bauern die „Moderne“ zu verkaufen. Doch diese angepriesene „Moderne“ steht in einem so krassen Gegensatz zu der Verstocktheit in den Köpfen der Landbevölkerung, daß es nur lächerlich wirken kann.

Anton Simon ist das Beispiel für einen Menschen, der den Zweiten Weltkrieg und die NS-Zeit dadurch „bewältigt“, daß er sich auf neue Aufgaben stürzt - die Gründung seines optischen Unternehmens. Das Filmhandwerk, das Wissen über Optik, das er in einer Propagandakompanie des Dritten Reiches gelernt hat, wird nun in der Nachkriegszeit sein Startkapital für ein eigenes kommerzielles Unternehmen, mit dem er zu Beginn große Umsätze erzielt.
Die Erinnerung an den Krieg und seine Heimkehr hält ein seltsames Kunstwerk im Innenhof seines Bungalows wach: Dort stehen die vergoldeten Stiefel, in denen er den 5.317 km langen Weg aus russischer Gefangenschaft nach Schabbach zurückgelaufen ist. Sein eigenes Kriegserleben und die Heimkehr hat er zu einer Tat mit Vorbildcharakter verklärt. Er habe die Idee für sein optisches Patent in seinem Kopf mit heimgebracht. Seinen Angestellten erklärt er auf der Betriebsfeier im Gasthof, daß es ihm auch nicht in die Wiege gelegt worden sei, Unternehmer oder Erfinder optischer Geräte zu werden. Trotzdem habe er einen ganz neuen Weg bestritten und sei aus der Tradition des Hunsrück ausgebrochen. Die Jungen, die ihre Zukunft noch vor sich hätten, könnten dies auch. Anton Simon hat seine eigene „Erfolgstheorie“ aufgestellt und erwartet nun von jedem, daß er diese von ihm übernimmt. Nur unter der Bedingungen, sich seinen Ansichten vollkommen unterzuordnen, bietet er beispielsweise dem Stiefbruder Hermann eine Ausbildung in seinem Betrieb an.
Mit dieser Methode, die er auch bei der übrigen Dorfbevölkerung anwendet, hat er zu Beginn noch Erfolg. Er genießt als regionaler Arbeitgeber ein hohes Ansehen im Dorf. Doch als ihm im Jahr 1967 ein großer Konzern ein Übernahmeangebot unterbreitet, das er gegen den Rat des Vaters nicht akzeptiert, verliert der Betrieb nach und nach den Stellenwert. Der persönlichkeitsbezogene autoritäre Unternehmer der „Wirtschaftswunderzeit“ ist nun nicht mehr gefragt.
Für beide Simon-Söhne ist ihre Tätigkeit unter dem NS-Regime das „Startkapital“ für ihre spätere zivile Tätigkeit im Nachkriegsdeutschland.

In einem Festzelt feiert man im Jahr 1955 mit derselben Stimmungsmusik, die die Nationalsozialisten zur Emotionalisierung der Volksmassen mißbraucht hatten, wieder unbeschwerte Feste. Die Tradition des Festefeierns bleibt bei den Hunsrücker Dorfbewohnern trotz aller sonstiger Veränderungen bestehen. Die Jugendlichen betrinken sich sinnlos und machen ihre pubertären Späße.
Eine ähnlich ungezwungene Fröhlichkeit herrscht im selben Jahr auch auf der Feier der Firma Simon im Dorfgasthof mit Kleinkunst- und Gesangsunterhaltung. Alles steht unter dem Motto „Verdrängung“. Niemand spricht mehr über das, was einst war. Ein Großteil der Dorfbewohner hat die NS-Zeit bewußt miterlebt, man weiß Bescheid, was damals geschehen ist, wer in der Partei war und welche Rolle er im Dorf spielte. Der Führende unter all diesen „Wende-

hälsen“ ist wieder einmal der „dicke Bauer“ Wiegand, einst Mitglied der NSDAP, und einer der Ersten, die das nationalsozialistische Gedankengut im Ort verbreiteten. Sein Sohn Wilfried, der gefürchtete SS-Charge, ist im Jahr 1956 im Vorstand der CDU tätig. Das Führerbild im Wohnzimmer der Wiegands ist nun den Wahlplakaten von Ludwig Erhardt gewichen.
Die älteren Dorfbewohner wissen genau um die Vergangenheit der Wiegands, doch man schweigt. Lediglich bei Streitigkeiten, etwa als Antons Fabrik von Wiegands Pestiziden verschmutzt wird, kramt man wieder in der Vergangenheit und setzt diese als Druckmittel ein. Anton hält Vater und Sohn Wiegand vor, immer auf der „richtigen Seite“ zu stehen - zuerst bei der SS, dann Ortsbauernführer, dann Bauernverbandsvorsitzender - später sei man in die CDU eingetreten und diene jetzt der BASF als Versuchsgut. Der alte Alois Wiegand erklärt daraufhin stolz, man sei immer „rechts“ gewesen.
Bei den Wiegands findet gar keine Aufarbeitung der NS-Vergangenheit statt, man hat noch nicht einmal erkannt, daß man sich schuldig gemacht hatte oder ein Unrecht beging, indem man für den NS-Staat tätig war. Es war eine Normalität, über die man nun bloß nicht mehr spricht, weil sie nicht mehr „in Mode“ ist. Auch juristische Folgen gibt es für die Wiegands nicht, da das übrige Dorf schweigt.
Dieses kollektive „Totschweigen“ der NS-Vergangenheit im kleinbürgerlichen Nachkriegsdeutschland weist noch dieselben faschistoiden Züge auf, die auch das NS-Regime getragen hatten. Alle akzeptieren den Nationalsozialismus stillschweigend als etwas, das doch nicht zu verhindern gewesen war.
Darin, daß man behauptet, damals von nichts gewußt zu haben und sich auch heute an nichts mehr erinnern zu können, liegt die eigentliche kollektive Schuld, die das deutsche Volk zu tragen hat und die die betroffene Generation im Nachkriegsdeutschland nicht, oder nur ungenügend, zu bewältigen im Stande war.

Der Niedergang des Simonschen Elternhauses vollzieht sich schrittweise mit dem Auszug der einzelnen Familienmitglieder. Anton bezieht mit seiner Frau Martha einen eigenen Bungalow, Ernst betreibt seinen Antiquitätenhandel, die Oma Katharina ist mittlerweile gestorben, Lotti arbeitet in Antons Firma, Klärchen verließ gezwungenermaßen den Ort und auch Hermann ging 1959 zum Musikstudium nach München. Nun bewohnt Maria Simon allein das große Haus neben der nicht mehr genutzten Schmiede. Sie wird ab und an von Pauline und Marie-Goot besucht und betreibt bis 1967 für sich selbst ihre Landwirtschaft. Doch schließlich, unter dem Einfluß Paulines, trennt sie sich von der bäuerlichen Familientradition. Man bestellt telefonisch einen Viehhändler, dem die letzte Kuh verkauft wird. Nun ist Maria Simon allein.
Die traditionell ländliche Struktur der Großfamilie ist zerbrochen. Die Kinder leben ihr eigenes Leben und die einst lebensfrohe Frau vereinsamt mehr und mehr in ihrem großen leeren Haus. In den Rückblicken der letzten, epilogähnlichen Folge mit dem Titel *Das Fest der Lebenden und der Toten* kann man nochmals sehen, wie sie sämtliche Bemühungen ihres Sohnes Antons, ihr ein besseres Leben zu bereiten, ignorierte.

Maria Simon lebt noch in der alten bäuerlich-traditionellen Welt und weiß mit den Errungenschaften der Moderne nichts anzufangen. Maria Simon ist nur in der bäuerlichen Welt glücklich. Ihre Landwirtschaft, die eine Kuh oder das Einkochen von Obst, Gemüse oder Beerenwein bereiten ihr Freude. Sie ist ein bescheidener Mensch, der nicht mehr zum Leben braucht. Dadurch, daß sie nicht von den jahrhundertealten Traditionen läßt, sich nicht wie die anderen alten Menschen im Dorf vor einen Fernseher setzt, bewahrt sich die Maria Simon ihre Würde, bis zu ihrem Todestag.

Doch nach ihrem Tod im Jahr 1982 geht dann auch schließlich das Simonsche Haus, die einstige Bastion der bäuerlichen Traditionen, im Streit der Söhne unter. Anton möchte das Haus in einem museumsähnlichen Zustand erhalten, während der Antiquitätenhändler Ernst nun auch noch das eigene Elternhaus ausverkaufen möchte. Einzig Hermann steht über den Dingen und hat erkannt, daß mit dem Tod der Mutter eine Epoche - die des traditionellen bäuerlichen Lebens - ein für allemal zu Ende ging.
Viele Hunsrückbewohner betreiben zwar noch immer Landwirtschaft, doch dient diese nicht mehr dem Lebenserwerb. Man spezialisiert sich auf anderes. Die Felder, Wiesen und Wälder werden beispielsweise an ortsfremde Jagdgesellschaften verpachtet. Die Bewohner Schabbachs arbeiten nun in mittelständischen Industriebetrieben wie der Fabrik Antons oder fahren mit dem Auto zum Arbeiten in die nächstgrößeren Städte wie Trier oder Koblenz.

Das Kriegerdenkmal von 1921 wird im Jahr 1967 ebenfalls demontiert und auf einen LKW verladen. Die umstehenden Bäume werden abgesägt. Die Dorfbewohner äußern gleichgültig: „Gott sei Dank, daß es fort ist.“ Einzig Glasisch-Karl kann sich noch an die Aufstellung vor fast fünfzig Jahren erinnern. Das restliche Dorf jedoch hat nach dem Einzug ihrer eigenen „provinziellen Moderne“ die Vergangenheit aus den Köpfen verbannt. Alles, was noch Erinnerungen hervorrufen könnte, wird demontiert, fortgeschafft und beseitigt.

Auch im München von 1960 tauchen hin und wieder noch Spuren der Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges auf. Als Hermann auf dem Fahrrad durch die Straßen fährt, beobachtet er, wie man auf einem Tieflader in einer Polizeieskorte eine alte Fliegerbombe aus dem Zweiten Weltkrieg abtransportiert. Dazu wird die Umgebung von der Polizei abgesperrt, niemand darf dem Relikt aus der „gefährlichen“ deutschen Vergangenheit zu nahe kommen. Aus dem off schildert er seine persönlichen Eindrücke: „...einen Moment der Aufgeregtheit, der Irritation, der Erinnerung an Panik und Angst - dann ging die Stadt zur Tagesordnung über.“
Mit dieser Szene beschreibt Reitz in den symbolträchtigen Bildern seiner *Zweiten Heimat* die Art, mit der die, noch persönlich betroffene Generation ihre Historie behandelte. Die Relikte der deutschen Vergangenheit treten von Zeit zu Zeit, wie ein Blindgänger, wieder unter der Erdoberfläche hervor, verursachen eine kurze Unterbrechung des Alltagslebens, werden dann jedoch

genauso schnell wieder verdrängt und beiseite geschafft, wie sie aufgetaucht waren.

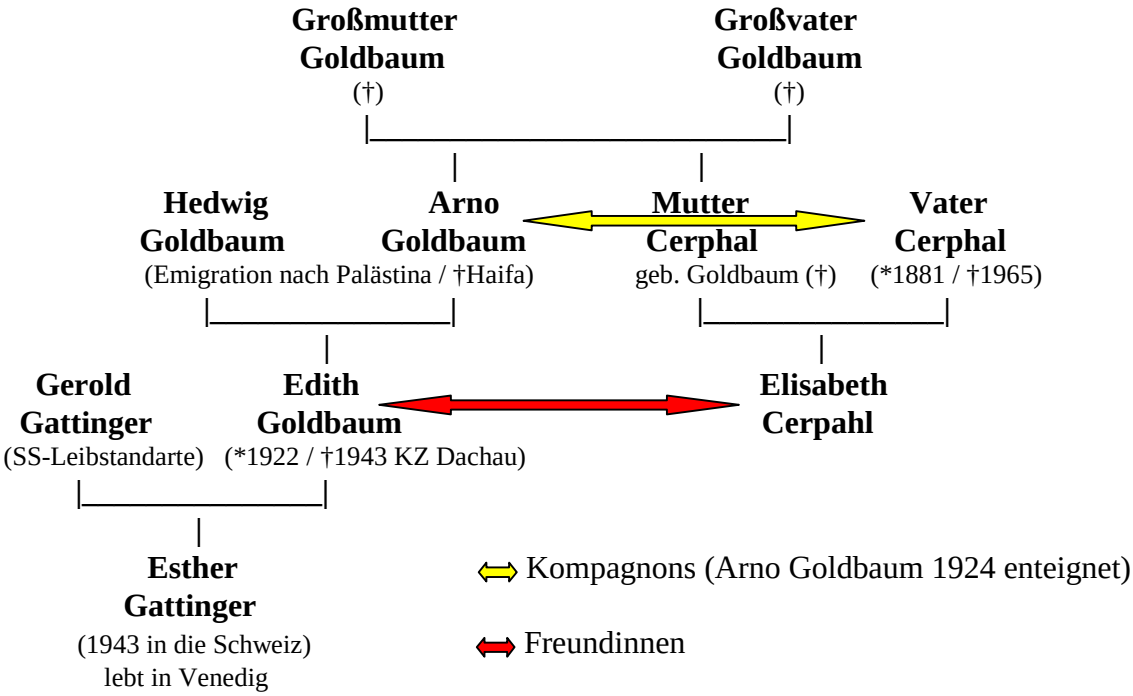
Der Mercedes-Fahrer, von dem Hermann auf seiner Fahrt an die Nordsee mitgenommen wird, ist ein anderes Beispiel für den Umgang mit der deutschen Vergangenheit. Durch eine angebliche Kriegsverletzung leidet der Autofahrer unter kurzfristigen Bewußtseinsaussetzern und bittet den Anhalter, „ein Auge auf ihn zu werfen“. Der Fremde mit einer Kriegsnarbe am Kopf muß ständig vor sich hin zählen, um sich beim Fahren wach zu halten. Er nehme immer einen Anhalter mit, damit er „ständig unter Kontrolle sei“. Er schwärmt aus nationalen Gründen für die Automarke Mercedes. „So `was baut uns niemand in der Welt nach!“, ist seine patriotische Redewendung. Er erklärt, „manchmal ganz froh über seinen Dachschaden zu sein“. Er könne sich an den Krieg und die Hitler-Zeit überhaupt nicht mehr erinnern. Diese Zeit sei bei ihm völlig ausgelöscht. Deshalb müsse er sich auch nicht so zu quälen, wie all die anderen, die das nicht vergessen könnten. Er sei „voll auf Zukunft eingestellt“. In der Kameraführung verdeutlicht Reitz jedoch die verdrängte Vergangenheit des seltsamen Autofahrer. Aus seiner subjektiven Perspektive peilt die Kamera den vor ihm fahrenden Wagen durch den Mercedesstern, wie durch das Fadenkreuz eines Gewehres, an. Als der Mercedesfahrer tatsächlich für den Bruchteil einer Sekunde sein Bewußtsein verliert, Hermann davon jedoch gar nichts bemerkt hat, wirft der „deutsche Autofahrer“ ihm vor, besser aufpassen zu müssen.
Ein Prinzip der deutschen Kriegsgeneration soll in dieser Szene verdeutlicht werden: Man hat damals nichts gehört, nichts gewußt und kann sich heute erst recht nicht mehr an auch nur irgend etwas erinnern. Inwieweit die Amnesie des Autofahrer nur eine Schutzbehauptung ist, wird in der Episode nicht weiter geklärt, ist in dem Kontext auch nicht notwendig. Reitz geht es in erster Linie darum, die Mechanismen aufzuarbeiten, mit denen sich seine Vätergeneration von den deutschen Verfehlungen der NS-Zeit abzugrenzen suchte.

Die Person, in der sich in der *Zweiten Heimat* die unverarbeitete deutsche Vergangenheit unzweifelhaft manifestiert, ist der zwielichtige Untermieter von Fräulein Cerphal, Herr Gattinger. Er wohnt von Anbeginn an wie selbstverständlich in der Fuchsbauvilla, ohne daß die Studenten auch nur irgendetwas über seine Herkunft oder gar seine Beziehung zu Fräulein Cerphal erfahren. Gattinger ist eine undurchschaubare Persönlichkeit, von der zwar alle vermuten, daß es dunkle Punkte in seiner Lebensgeschichte gibt, niemand jedoch etwas genaueres weiß und auch gar nicht wissen möchte. Die zahlreichen Spekulationen über ihn reichen aber keinesfalls an die tatsächliche Tragweite seiner Verfehlungen heran.

Aufgedeckt wird das unverarbeitete Beziehungsgeflecht um die Familien Cerpahl und Goldbaum durch den Vater von Fräulein Cerphal, der seine Tochter nie erwachsen werden ließ und erst auf dem Sterbebett, beim Verfas-

sen seines Testamentes, erklärt, daß es in seinem Leben „eine Reihe von unerledigten Dingen“ gebe. Seine Tochter, die diese Vergangenheit gar nicht kennen möchte, versucht, seinen Wunsch geschickt zu umgehen. Er überläßt ihr die Schlüssel zu seinem ehemaligen Büro, mit denen sich „alle Türen öffnen ließen“. Und tatsächlich öffnet dieser Schlüssel der Tochter im übertragenen Sinne dann auch einen Blick in die Vergangenheit der Familie, die sie bisher mit Verdrängungsmechanismen - unter anderem ihrem Streben nach ewiger Jugend oder den Anekdoten über die Künstler, die in ihrem Haus ein- und ausgingen - geheimzuhalten suchte:
Der Vater Fräulein Cerphals gründete 1910 mit seinem Schwager und Kompagnon Arno Goldbaum einen Verlag. Arno wurde im Jahr 1924 enteignet und wanderte wegen seiner jüdischen Abstammung nach Palästina aus. Lediglich seine Tochter Edith Goldbaum blieb in Deutschland, wo sie ihren späteren Mann Gerold Gattinger kennenlernte.
1944 wurde der Cerphal Verlag ausgebombt und 1951 dann wieder aufgebaut. Im Jahr 1965 ist der Cerphal Verlag eine GmbH, dessen Geschäftsführung nur noch wenig über die Tradition und die Historie des Unternehmens weiß. Elisabeth Cerphal wird der Zugang zum einstigen Büro des Vaters wieder geöffnet, um, die, „darin verborgene, Hausgeschichte wiederzuentdecken“. Doch das Forschen in der Verlagsgeschichte ist nur ein Vorwand. Tatsächlich muß Elisabeth Cerphal im Auftrag des sterbenden Vaters einen Scheinvertrag aus seinem einstigen Tresor holen, in dem er sich mit dem Schwager Arno Goldbaum vor dessen Emigration nach Palästina darauf geeinigt hatte, ihm seine Anteile an Villa und Verlag zu überschreiben. Man hatte sich geeinigt, daß Arno nach dem Krieg diese Anteile zurückerhalten sollte.
Fräulein Cerpah vernichtet nun im Auftrag des Vaters diesen Vertrag, damit die Goldbaumverwandtschaft in Israel keine Ansprüche auf das gebrochene Abkommen mehr geltend machen kann. Offiziell bleibt Fräulein Cerphals Tun unentdeckt, aber zumindest dem Zuschauer eröffnet sich die dramatische Verflechtung zwischen den Familien Cerphal und Goldbaum:

Stammbaum: Familien Cerphal + Goldbaum



Der Hausfreund Fräulein Cerphals, Gerold Gattinger, war General in der SS-Leibstandarte. Seine Frau Edith Goldbaum war von jüdischer Abstammung und wurde durch eine Absprache zwischen ihm und dem Vater Fräulein Cerphals denunziert und in das Konzentrationslager Dachau eingewiesen, in dem sie zu Tode kam. Obwohl Edith Goldbaum Elisabeth Cerphals beste Jugendfreundin war, verdrängte diese über zwanzig Jahre hinweg die Schuld des Vaters. Auch der Ehemann Ediths, der einstige SS-Mann Gattinger, wurde von Fräulein Cerphal gedeckt. Sie bot ihm sogar über all die Jahre hinweg Unterschlupf in ihrer Villa bzw. pflegte ein inniges Verhältnis zu ihm.

Dieser unvorstellbare innerfamiliäre Vorgang dient schließlich dem Jungfilmer Reinhard als Vorlage für ein Filmdrehbuch mit dem Titel „Esther“. Er möchte, durch die Recherchen und die Liebe zu Ediths Tochter Ester inspiriert, an diesem realen Fall ein exemplarisches Beispiel aus der deutschen Vergangenheit filmisch aufarbeiten. Doch zur Verfilmung und damit öffentlichen Aufarbeitung dieser „deutschen Familiengeschichte“ kommt es wegen seines frühen Todes nicht.
Lediglich Esther kann schließlich ihren Vater zwingen, mit ihr gemeinsam das Konzentrationslager Dachau aufzusuchen, um der Mutter zu gedenken. Doch der Vater weist jegliche Kritik an seinem damaligen Verhalten, jegliches Schuldeingeständnis zurück, indem er argumentiert, daß doch niemand in diesem Land zu seiner Vergangenheit stehe. Er behauptet sogar, daß die Mutter niemals nach Dachau gekommen sei, daß alles nur Gerüchte seien. Esther bezichtigt ihn der Lüge, während der Vater erklärt, zu dem zu stehen, was er begangen habe. Dann erzählt er der Tochter die tatsächliche Begebenheit: Man

hätte die Mutter zuerst in das Gefängnis Stadelheim gebracht, von wo aus sie nach Ravensbrück in Mecklenburg gekommen sei. Auf Umwegen habe man sie in Moringen unterbringen können, wo sie vorerst sicher gewesen sei. Sie hätte dort überleben können, doch im November 1944 sei das Lager aufgelöst worden und seitdem habe er nichts mehr von seiner Frau Edith gehört.
An diesem Tag beschließt Esther, die Photographie aufzugeben. Sie habe in Dachau „die schlechtesten Photos ihres Lebens“ gemacht.
An dem Tag sucht sie den Cerphal-Verlag auf. Verzweifelt erklärt sie, Deutschland sei ein Buch mit herausgerissenen Seiten. Für alles habe man eine Gedenkstätte, aber eine Aufarbeitung finde nicht statt. Als Gerold Gattinger seiner Tochter eine Mietwohnung in dem Neubau am Standort des ehemaligen Fuchsbaus überlassen will, sozusagen als Entschädigung für das Leid, das er ihr antat, drückt Esther ihm wortlos ihre Photokamera in die Hand und verläßt ihn.
Gattingers letzte Geschichte über die Deportation der Mutter ändert an seiner Tat grundsätzlich auch nicht mehr viel. Im juristischen Sinne entlastet sie ihn möglicherweise, da er nach eigenem Bekunden zumindest versucht habe, seine Frau zu retten. An der Tatsache, daß seine jüdische Frau Edith der SS-Karriere im Wege stand, ändert aber auch diese Version der Geschichte nichts mehr. Gattinger ist einer jener Karrieristen, die im NS-Staat jede Gelegenheit nutzten, aufzusteigen und die eigene Person aufzuwerten, ohne dabei Rücksicht auf andere zu nehmen, nicht mal auf die engsten Familienmitglieder. Später, in der Nachkriegszeit, leugnen sie ihr Tun, indem sie sich „ihre eigene Version“ der Ereignisse zurechtlegen, die sich nur schwer widerlegen läßt. Juristisch mögen sie so nicht mehr angreifbar sein, doch menschlich stehen sie außer jeder Diskussion. Die einzige Möglichkeit, zumindest mit dem eigenen Leben zurechtzukommen, besteht für Esther letztlich nur noch darin, jeglichen Kontakt zum Vater abzubrechen und ihn komplett aus ihrem Leben zu streichen.

Die Abneigung der Studenten gegen diese Schweigemanier der Generation ihrer Väter wird von Reitz als Mitauslöser der Studentenproteste dargestellt. Die Straßenschlachten auf der Schwabinger Leopoldstraße[172] im Jahr 1962 ent-

---

[172] Am Fronleichnamstag des Jahres 1962 eskalierten im Münchener Stadtteil Schwabing Proteste Jugendlicher zu gewaltsamen Straßenschlachten mit der Münchener Stadtpolizei. Auslöser der fünf Tage dauernden Straßenschlachten war die Festnahme einiger Gitarrenspieler, durch deren Musik sich einiger Hausbewohner der Leopoldstraße belästigt fühlten. Mehrere Passanten erregten sich über die Festnahme und bereits eine Stunde nach dem Ereignis lieferten sich circa 1.000 Jugendliche eine Schlägerei mit der Polizei, in deren Verlauf der Verkehr auf der Leopoldstraße blockiert wurde, Passanten belästigt, Autoreifen aufgeschlitzt wurden und mit Bierflaschen geworfen wurde. Durch das brutale Eingreifen der Polizei initiiert, und die beschwichtigenden Rechtfertigungsversuche des damaligen Münchener Bürgermeisters Hans-Jochen Vogel angestachelt, weiteten sich die Krawalle in den darauffolgenden Tagen aus und sorgten durch die bundesweite Medienberichterstattung für Aufsehen. Erst durch einsetzenden Regen und einen Abfall der Temperaturen von 30 auf 13 Grad am fünften Tag wurden die Krawalle beendet. Mit seiner Äußerung „Mir sind die Knochen meiner Beamten lieber, als die Gesundheit unvernünftiger Rowdys und Schreier“ sorgte Vogel 1962 für einen öffentlichen Eklat.
[aus: Der Spiegel. Nr.27 . 16. Jg. vom 4. Juli 1962. S.51ff.]
Eine Schlagzeile der Münchener Abendzeitung im Sommer 1962 lautet: *„Es begann mit Musik und endet mit Gummiknüppeln - **Riesenkrawall in Schwabing** - Tausende rotten sich zusammen - Polizei*

standen aus nichtigem Anlaß. Man bekämpfte das Prinzip der bedingungslosen Staatsmacht, das noch immer faschistoide Tendenzen beinhaltete. Polizisten mißbrauchten ihre Stellung zu sinnlosen Gewaltausbrüchen gegenüber den Demonstranten, die dann wieder in Gegengewalt umschlugen.
In der *Zweiten Heimat* fügt Reitz ein einfaches Beispiel ein, daß das Prinzip des Umschlages von Gewalt in Gegengewalt verdeutlicht. Als vollkommen Unbeteiligter gerät Hermann Simon nach einer Gitarrenstunde durch Zufall zwischen die Fronten von Polizei und Demonstranten, die sich in Schwabing die oben erwähnte Straßenschlacht liefern. In dieser Situation setzt ein menschlicher Grundinstinkt bei ihm ein, er flüchtet, um der Gefahr zu entrinnen. Doch diese Flucht ist genau das falsche Verhalten. Nun werden die Polizisten erst recht auf ihn aufmerksam, beginnen die Verfolgung und können ihn, aus der Überzahl heraus, schließlich fassen. Ein Polizist entreißt ihm seine Gitarre - ein ebensolches Instrument, wie das, das die Straßenschlachten in Schwabing auslöste - und zerschlägt sie auf dem Straßenpflaster.
Als Hermann am darauffolgenden Tag auf der Polizeiwache sein Recht einfordert und gegen die Beamten Anzeige wegen Sachbeschädigung erstatten will, versucht der Reviervorsteher ihm seinerseits eine Anzeige wegen unerlaubten Gitarrenspielens auf der Straße anzuhängen. Mehrere andere Protestler, die von der Polizei blutig geschlagen wurden, erheben Anschuldigungen gegen die Polizei, die hochmütig zurückgewiesen werden. Im Zorn äußert Hermann, daß er sich „so Nazideutschland“ vorstelle. Man versucht daraufhin, ihn aus der öffentlichen Amtsstube in einen Nebenraum abzuführen, doch ein Amerikaner warnt ihn vor einer Falle. Beiden gelingt gemeinsam die Flucht.
Die meisten der Demonstranten entwickeln Methoden, der, sich aufschaukelnden, Gewalt zu entkommen. Doch einigen Wenigen gelingt dieses nicht. Die, aus einem konservativen Elternhaus stammende, Helga Aufschrey, die bereits durch ihre Erziehung unter autoritären Strukturen leiden mußte, wird in derselben Nacht, in der man Hermanns Gitarre zerschlägt, ebenfalls das unschuldige Opfer eines polizeilichen Übergriffs. Sie trägt eine leichte Armverletzung davon, schreit jedoch beim Heimkommen in den Fuchsbau ihre ganze aufgestaute Panik und Angst heraus. Ihre Sensibilität und kompromißlose Lebensgestaltung erlaubt es ihr nicht, diese hauptsächlich seelische Verletzung so einfach zu vergessen. Da hilf auch die Äußerung Fräulein Cerphals, die sie verarztet, nichts: „So jetzt hol` ich ein Pflaster, und dann wird alles wieder gut!“. Helga ist diejenige aus der Gruppe, die Schritt für Schritt zur terroristischen Extremisierung umschlägt. Während eines frühen Konfliktes mit ihrem Vater, der die Demonstranten der Schwabinger Krawalle als „Gammler“ und „Unterweltgesindel“ bezeichnet, wendet sie ein, daß das doch ihre „Freunde“

---

verliert den Kopf“ [in: Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Robert Busch. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion, München; WDR, Köln 1988].
Bis heute werden die sogenannten „Schwabinger Krawalle“ als „Keimzelle“ der 68`er Studentenproteste angeführt, ungeachtet der Tatsache, daß sie einem vollkommen lapidaren, unpolitischen Anlaß entsprangen. Doch gerade dieser scheinbar lapidare Anlaß war Ursache für die Eskalation einer lang unterdrückten Abneigung der damaligen Jugendgeneration gegen die faschistoiden Tendenzen der damaligen Staatsgewalt.

seien. Haßerfüllt erklärt sie später der Freundin Marianne, sie habe Lust, „ganz Dülmen in die Luft zu jagen!“ Zu jener Zeit betrachtet Helga sich noch als angehende Lyrikerin und schreibt Gedichte. Nachdem ihr Schwarm Hermann ihr die Zuneigung verweigert, scheint sie zu versteinern und niemanden mehr an sich heranzulassen. Helga ist ein Mensch von solcher Sensibilität, der die Abweisung ihrer Liebe nicht verkraften kann; für sie ist solch eine offene Gefühlsäußerung nur einmal möglich, und nach der Zurückweisung nie wieder! Diese Abkapselung und innere Verhärtung Helgas findet seit 1964 auch in ihrer Kleidung Ausdruck. Sie trägt nunmehr hautenge Jeanshosen, eine schwarze Lederjacke und verbirgt ihr Gesicht hinter einen dunklen Sonnenbrille. Sie flüchtet aus unerfüllter Zuneigung in politische Aktionen - die Verhinderung der „Ermächtigungsgesetzte“[173], deren Proklamation von den Politikern Höcherl (Bundesinnenminister) und Strauß (Vorsitzender der Landesgruppe der CSU im Bundestag) zur Aufrechterhaltung der inneren Sicherheit befürwortet wurde. Man nutzt 1965 die Villa Fräulein Cerphals als abhörsicheren Versammlungsraum und diskutiert dort in Gruppen das weitere Vorgehen ihrer „Außerparlamentarischen Opposition“.
1966 droht Helga den Freunden auf der Abrißbaustelle des Fuchsbaus, auf einem Bulldozer sitzend, an, „sie alle platt zu walzen“.
Später, in den Jahren 1967/68 taucht Helga immer wieder mit mehreren undurchsichtigen finsteren Gestalten in Hermanns und Waltrauds Wohnung zu konspirativen Versammlungen auf. Helga ist mittlerweile Mutter eines unehelichen Kindes, das sie ohne Vater aufzieht. Die Untergrundgestalten um Helga rauchen Marihuana, diskutieren marxistische Theorien und bereiten Unterschriftslisten gegen den Vietnamkrieg vor. Als Rechtfertigung ihrer extremistischen Aktivitäten führt Helga an, daß „die Amerikaner in Vietnam begonnen hätten, die Menschen mit Napalm zu verbrennen“. Sie erklärt Hermann ihre eigene Veränderung mit dem Satz „Es gibt Zeiten, in denen es Wichtigeres zu tun gibt, als Gedichte schreiben.“ Sie als „Intellektuelle“ trage Mitverantwortung für die Demokratie in ihrem Land. Das Versagen der deutschen Künstler in diesem Punkt im Jahr 1933 dürfe sich nicht wiederholen. Zur Umsetzung dieses antifaschistischen Ansatzes verliert Helgas Gruppe mit der Zeit jeglichen Bezug zur Legitimität und schließlich auch zur Realität. Mit dem

---

[173] Der, von den Gegnern, der APO, polemisch genutzte Begriff der „Ermächtigungsgesetze“ für die „Gesetzgebung zum Staatsnotstand“ bezieht sich auf die Notstandsgesetzgebung der Weimarer Republik. Seit den Reichstagswahlen vom 14.09.1930 war nur noch eine Minderheitsregierung möglich, die unter dem Reichskanzler Brüning mit Notverordnungen aufgrund Art. 48 der Reichsverfassung regierte. Das „Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich“ überantwortete am 24.03.1933 schließlich die gesamte Staatsgewalt dem Nationalsozialismus.
Die, in der Bundesrepublik Deutschland von den CSU-Politikern Strauß und Höcherl angestrebten, Gesetze zur Regelung des Staatsnotrechtes wurden nach langer Vorbereitungsphase am 29.05.1968 im Deutschen Bundestag verabschiedet. Die Notstandsgesetze regeln Notstandsmaßnahmen im Katastrophenfall, für den inneren Notstand, d.h. bei Gefahr für den Bestand des Staates bzw. seiner freiheitlich demokratischen Grundordnung, sowie für den äußeren Notstand, d.h. im Spannungs- oder Verteidigungsfall. Der Eintritt eines solchen Falles ist vom Bundestag mit 2/3-Mehrheit festzustellen und erlaubt beispielsweise eine Einschränkung des Brief- und Fernmeldegeheimnisses oder Einschränkung der Freizügigkeit der Berufsfreiheit, d.h. der Dienstverpflichtung.
Insbesondere die Durchbrechung des demokratischen Grundsatzes der Gewaltenteilung war das Hauptargument für die Gegner jener Gesetzgebung.

Argument, die deutschen Justiz sei wegen der Einrichtung der „Notstandsgesetze“ vollkommen „verseucht“, erheben sie sich selbst zu einer richterlichen Instanz, die die Rechtsprechung „in die eigene Hand nimmt“. Die angebliche „Nazivergangenheit“ des damaligen Bundeskanzlers Kiesinger dient dabei auch als Vorwand für die Gewaltausübung. Die Organisation, in der Helga und ihre Genossin Katrin tätig werden, ist der „SDS“[174].
In zahlreichen kleinen Schritten, die man in der *Zweiten Heimat* nur sporadisch beobachten kann, schreitet Helgas Extremisierung voran.
Nach einem Besuch in Waltrauds Reisebüro zündet Helga mit ihren Genossen demonstrativ eine kleine, im Schaufenster aufgestellte US-Flagge an, während sie mit geballter Faust droht.
Als man Helga nicht auf das Ausstellungsgelände läßt, auf dem Hermann seine „Varia-Vision“ aufführt, klettert sie mit ihren Verbündeten an einem Zaum hoch. Sie werden von einem uniformierten Wachmann mit einem bellenden Schäferhund zurückgewiesen. Unter heftigen Beschimpfungen treten sie den Rückzug an.

Die Gruppe um Helga hat die Marxschen Termini übernommen, man spricht von „Werktätigen“ und der „Arbeiterklasse“ und scheut auch vor illegalen Handlungen nicht zurück. In der Universität organisieren Helgas Freunde ein „Teaching“, in dem sie die bundesdeutsche Bevölkerung mit bislang unbekannten Informationen über den Vietnam-Krieg versorgen wollen.

Die Spätstudentin Waltraud beginnt, von den Aktivitäten der „Außerparlamentarischen Opposition“ angespornt, Marx, Lenin oder Mao Tse-tung zu lesen. Sie legt sich Bücher wie den „Eindimensionalen Menschen“ von Marcuse, die „Negative Dialektik“ von Adorno oder das „Vietnam-Tribunal“ von Sartre zu. Viele der Schriften, die Waltraud kauft, sind Raubdrucke, mit deren Gewinnen die Vietnam-Hilfe unterstützt wird. Auch Waltraud, die an der Münchener Universität studiert, gerät in die Studentenproteste. Die Sozialwissenschaftsstudenten reden sich nur noch mit „Genossen“ an. Es werden Seminare abgebrochen, da die Professoren nicht bereit sind, mit den Studenten zu diskutieren, die wiederum ihr Mitbestimmungsrecht einfordern. Protestler ziehen mit Transparenten durch die Eingangshalle der Universität, es werden Flugblätter geworfen. Man hat einen Seminarraum besetzt und verbreitet über die Lautsprecheranlage die Vorschläge zur Mitbestimmung der Studenten. Man verkündet einen zehntägigen Streik, der nach Auffassung des Dozenten „jeder akademischen Tradition“ widerspricht. Unter dem Applaus der Studen-

[174] Der Sozialistische Deutsche Studentenbund SDS war eine der Kernorganisationen der Außerparlamentarischen Opposition (APO). 1946 als Studentenverband der SPD gegründet, schlug der SDS in den Jahren 1958/59 einen zunehmend linksradikalen Kurs ein. Aus diesem Grund löste die SPD 1961 ihre Verbindung. In der Zeit der Großen Koalition von 1966 bis 1969 versuchte der SDS, gemeinsam mit anderen APO-Organisationen, demokratische Aufgaben innerhalb des Staates zu übernehmen, da die parlamentarische Opposition fast jede Bedeutung verloren habe. Mit Kundgebungen, Demonstrationen oder Flugschriften versuchte die APO gegen bedrohliche Entwicklungen innerhalb des Staatsgebildes (Notstandsgesetzgebung, Pressekonzentration) oder die amerikanische Kriegsführung in Vietnam vorzugehen. 1970 löste sich der SDS selbst auf.

tenschaft verläßt der Dozent den Hörsaal. Waltraud möchte sich an der Diskussion beteiligen, scheitert jedoch mit ihrer Rede, da sie nur in einfacher Sprache, aber nicht in den intellektuell hochtrabenden Parolen der Jungakademiker, ihre Einschätzung des Faschismus formulieren kann. Kurzerhand wird sie von der Masse ausgepfiffen und mit, nicht beantwortbaren Fragen bedacht, so daß sie das Rednerpult verlassen muß. Einer der extremistischen Freunde Helgas versucht, Waltraud beizustehen und erklärt den Zuhörern den Inhalt ihrer Rede, in der üblichen, von Reitz noch überzeichneten Terminologie: „...Was die Genossin hier inhaltlich artikulieren wollte, ist Folgendes: Der Begriff Faschismus kann nur aufgrund einer Analyse der Lage der Klassen angewendet werden. Das heißt, nur dann wird er mit der Entlarvung der Praktiken der Herrschenden in der spätkapitalistischen Gesellschaft synonym. ...“
In diesem Verhalten der Ausgrenzung schwebt ein ebenso faschistoides Prinzip, wie es nach Meinung der Protestler in dem damaligen Staatssystem herrschte - nur derjenige, der in seinem Sprachstil und seinem Verhalten sich der breiten Masse - in diesem Fall der Studentenschaft - anpaßt, wird auch angehört. Waltraud findet wegen ihres Alters und auch wegen ihres niedrigeren Bildungsgrades niemals die Anerkennung in der Studentenschaft, die sie sich wünscht.
So gesehen stellt Reitz die „68`er“ auch als die Summe von egoistischen Individuen dar, die den Protest gegen den Vietnamkrieg oder gegen die Mehrklassengesellschaft in großen Teilen auch zur Hervorhebung ihrer eigenen Person und ihrer Fähigkeiten mißbrauchten. Diese hochmütigen Selbstüberschätzungen stellt Reitz in seiner *Zweiten Heimat* als einen Grund für das Scheitern der 68`er Revolution und ihr schrittweises Abdriften in den Linksextremismus - in die Kriminalität und den Terrorismus - dar.

Helga Aufschrey erklärt, daß die „Revolution“ sich nicht auf Demonstrationen entscheide, sie beginne vielmehr da, wo man arbeite und lebe. In der Art der Kindererziehung könne man sie umsetzen. Ihre Generation sei nicht mehr bereit, Herrschaftsstrukturen als gegeben hinzunehmen. Das sei „Basisdemokratie“!
Helga pflegt Kontakte zu einer Berliner Kommune, die, durch das Nachstellen des Sternphotos, als „künstlerische Variante“ der ehemaligen „Kommune 1“ verstanden werden kann. Hier praktiziert man die freie Liebe. Das Haus steht jedem offen und aus Wandsprüchen wird die politische Gesinnung seiner Bewohner deutlich: „Worte sprengen keine Ketten“, „Macht kaputt, was euch kaputt macht“, „Freiheit für politische Gefangene“, „High sein, frei sein - Terror muß dabei sein“, „Haut dem Springer auf die Finger“ oder „Sympathy for the devil - und für Fritz“ [Fritz Teufel]. Hier finden sowohl ernsthaft politisch Engagierte Unterschlupf, wie auch Personen, denen die Politik egal ist und die nur an den Randalen jener Zeit interessiert sind. Die Kinder werden antiautoritär erzogen und dürfen die, ohnehin nur spärliche, Möblierung der Kommune in ihre Einzelteile zerlegen, ohne daß jemand auch nur auf die Idee käme, einzuschreiten. Zu den Klängen psychedelischer Rockmusik und unter dem Einfluß von Haschplätzchen und Marihuanajoints praktizieren die Kommune-

mitglieder Gruppensex. Einer von ihnen ahmt mit einem Tennisracket einen US-Soldaten nach, der wild um sich schießt; er macht die Geräusche eines Kampfes und die Todesschreie von Menschen nach; solange bis er, über sich selbst erschrocken, vor sich hinstarrt und schließlich zwischen den kopulierenden Körpern der anderen Kommunarden nach Trost sucht. Eine Motorradgang der „Hells Angels“ verkehrt ebenfalls im Milieu der Kommune. Sie tragen nietenbesetzte Lederjacken und dunkle Sonnenbrillen, haben lange, ungeschnittene Haare und fahren Harley-Davisson Motorräder. Der Anführer der Gang trägt zum Ausdruck des Protestes einen ehemaligen Wehrmachtsstahlhelm auf dem Kopf.

Aus Helgas kommunistischer Vereinigung - einem „Aktionsrat zur Befreiung der Frauen“ - erwächst nach und nach eine militante Gruppierung, die anstelle der politischen Auseinandersetzung nun auf gewaltsame Aktionen zur Durchsetzung ihrer „neuen Gesellschaft“ setzt. Nach einem Brandanschlag auf das Büro ihres Aktionsrates, der von Helga selbst als „Terror“ bezeichnet wird, setzen sie schließlich selbst auf dieselbe Art der Auseinandersetzung. In den ausgebrannten Überresten ihres Büros, das als Tagesstätte für Kinder alleinerziehender Mütter diente, und an dessen Wänden noch Che Guevara-Plakate prangen, erklärt sie noch sorgenvoll, daß ja durchaus einige Kinder hätten ums Leben kommen können. Auf die Frage eines Stern-Journalisten nach ihrer Unterscheidung zwischen „Gewalt gegen Sachen“ und „Gewalt gegen Menschen“ kann sie schon keine konkrete Antwort mehr geben. Während das Fernsehen das ausgebrannt Haus filmt, erklärt sie, daß das Gewaltmonopol des Staates ein „Machtmonopol“ sei. Auf die Frage, ob sie für Gewalt sei, äußert sie nur, daß immer ein Widerspruch bleibe!
Helgas politische Aktionen enden, genau wie ihre Liebesbeziehungen, immer nur in kompromißlosen Extrem - in diesem Fall im Beitritt zu einer terroristischen Vereinigung!
In der letzten Folge, 1970 , entdeckt Hermann auf dem Bahnsteig des Heidelberger Hauptbahnhofes ein Terroristen-Fahndungsplakat, auf dem auch Helga Aufschrey mit Photo abgebildet ist. Das Plakat ist mit der Überschrift „Anarchistische Gewalttäter“ überschrieben. Die Personen werden steckbrieflich gesucht wegen Beteiligung an Morden, Sprengstoffverbrechen und Banküberfällen. Reitzs fiktionale Filmfigur Helga ist Mitglied der „Baader-Meinhof Bande“ geworden.
Die Terroristin Helga hat fast alle Kontakte zu ihren einstigen Freunden abgebrochen. Lediglich zu ihrer Freundin Katrin aus der Berliner Kommune hält sie telefonischen Kontakt.
Der Filmemacher Stefan Aufhäuser, ein langjähriger Freund Helgas, wird ungewollt mit in die Fahndungsmaßnahmen der Polizei hineingezogen. Nachdem man ihn bereits in einer Straßenkontrolle registriert hatte, kehrt er mit der Filmkopie seiner „Deutschen Angst“ in seine Münchener Filmproduktionsfirma zurück, in der ihn Helga mit Zweien ihrer Freunde aus der Terrorgruppe erwartet. Stefan verdunkelt, um die Gefahren wissend, sogleich die Fenster des Zimmers. Während sich Helga vor einem Spiegel ein neues äußeres Erschei-

nungsbild gibt, erklärt sie Stefan, daß es jetzt nicht mehr möglich sei, sich anzukündigen. Der mißgestimmte Stefan fragt sie mit kalter Stimme, wie sie in sein Büro gekommen seien und fordert seinen Schlüssel ein. Er stellt lediglich die Frage, wie sie „so“ leben könne, worauf Helga kalt erklärt, daß sie endlich gebraucht werde. Verkleidet mit schwarzer Perücke und Brille, und mit einer Pistolen bewaffnet, verläßt Helga am Abend den Unterschlupf in Stefans Büro. Er selbst wird des Nachts durch stürmisches Klingeln aus dem Bett geworfen. Ein, mit Maschinengewehren bewaffnetes, Polizeikommando hat vor der Tür Aufstellung genommen und stürmt seine Wohnung. Mit einem Maschinengewehr schießen die Beamten durch die Tür und verletzen Stefan am Bein. Ohne Rücksicht auf seine schwere Verletzung nehmen sie ihn fest und beginnen mit rabiaten Methoden die Wohnung und das Büro zu durchsuchen bzw. zu verwüsten.
Aus der Kölner Abendzeitung erfährt Hermann am nächsten Tag, daß Stefan durch einen anonymen Anruf „denunziert“ wurde und noch immer in Lebensgefahr schwebe. Die Tatsache, daß sich nur Stunden zuvor noch die gesuchten Terroristen der Baader-Meinhof Bande in seiner Wohnung befanden, ist scheinbar nicht bekannt. Die Polizei verkauft seine Verletzung als „unglücklichen Unfall“. In dem Artikel wird zudem erwähnt, daß Stefans Film „Die Deutsche Angst“ vor einigen Wochen einen Spezialpreis in Venedig erhielt.
Die einstige Freundschaft zu Helga rückt sämtliche ehemaligen Fuchsbaubewohner in die Nähe der terroristischen Vereinigung. In der Öffentlichkeit wird kein Unterschied mehr gemacht zwischen den wirklichen Mitgliedern, die sich mit kriminellen Straftaten hervortaten, und denjenigen, die mit den Personen befreundet sind oder es einmal waren. Allein die Bekanntschaft mit den Terroristen ist Grund genug zur bedingungslosen Vorverurteilung. Stefan Aufhäuser ist eine Person, die versucht, sich in seinem Film gerade mit der unverarbeiteten deutschen Geschichte ernsthaft auseinanderzusetzen. Doch diese Aufarbeitung ist in jener extremistischen Zeit in Deutschland nicht gewollt. Stattdessen wird er gar das Opfer des extremistischen Konfliktes zwischen ausufernder Staatsgewalt auf der einen Seite, und einer, in die Kriminalität abgerutschten, kommunistischen Gruppe, die ihre antifaschistischen Zielsetzungen nur noch mit gewaltsamen Mitteln durchzusetzen hofft und sich damit selbst jeglicher Legitimation beraubt hat.

9.9. Wiederkehrende Ereignisse

Die elfteilige Fernsehreihe *Heimat* lebt davon, daß gewisse Ereignisse, über Generationen und Zeitepochen hinweg, immer wiederkehren. Es sind die Bilder von Beerdigungen, Dorffesten oder Hochzeiten, die in allen Zeiten das Dorfleben bestimmten.

Beispielsweise taucht das Bild eines, über dem Dorf kreisenden, Flugzeuges insgesamt dreimal in der *Heimat*-Reihe auf. Im Jahr 1921 landet ein amerikanischer Jagdflieger auf der Simonschen Wiese neben dem Dorf, da er sich über

dem Hunsrück verirrt hat; im Jahr 1944 überfliegt Ernst Simon in seinem Messerschmidt-Flugzeug Schabbach, um zur Hochzeit seines Bruders einen Strauß roter Nelken abzuwerfen; im Jahr 1967 ist es dann ein Cessna-Sportflugzeug, das über dem Dorf seine Runden dreht, während unten das Kriegerdenkmal demontiert wird. Und zu allerletzt, praktisch als Ankündigung der neuen Zeit, donnern im Jahr 1982 amerikanische Phantom-Düsenjäger über dem Dorffriedhof, auf dem man Maria Simon gerade zu Grabe trägt.

Auch die, ins Dorf führende Straße bildet ein optisches Grundgerüst, das den Zuschauer durch die gesamte Reihe begleitet. Die Straße erlebt die Kriegsheimkehrer, sie sieht Paul Simons mysteriösen Fortgang, Hermanns Flucht nach München und seine Wiederkehr. Insbesondere die Telegraphenleitung, 1933 errichtet, ist seither eines der einprägsamsten, und, am Ende der Reihe, vertrautesten Bilder. Der Zuschauer hat sie, genau wie die Dorfbewohner, zu allen Jahreszeiten, bei jedem Wetter und vor allem in den unterschiedlichsten Gemütsverfassungen erlebt. Er erlebte auf ihr mit den Protagonisten Trauer und Schmerz (das Fernweh und die Enttäuschung der Fortgeher, den Briefträger mit dem Brief des verschollenen Paul, der so viele Emotionen wecken sollte, die weinend Maria Simon auf dem Postfahrrad, die um Otto Wohlleben trauert, die vermeintlich triumphale Heimkehr Pauls) aber auch Freude und Ausgelassenheit (Eduards und Hänschens Schießübungen oder Marthas und Marias fröhliche Fahrt im Postauto). Die Menschen kommen und gehen, sterben und werden geboren, Generation folgt auf Generation - aber das Bild der Straße im natürlichen Wechsel der Jahreszeiten bleibt über die Zeiten hinweg dasselbe. In diesem Bild der Straße findet sich ein Stück „Heimat“.

Ein weiteres, sich wiederholendes Bild ist das der Kriegsheimkehrer der Familie Simon, die, an den Pfeiler in der Küche gelehnt, dasitzen und die familiäre Geborgenheit genießen: Paul, der 1919 aus dem ersten Weltkrieg heimgekehrt ist und Anton, der 1947 aus russischer Kriegsgefangenschaft zurückkehrte. Das gesamte Elend des Krieges faßt Reitz in dem Bild der, nach Geborgenheit suchenden, erschöpften, totgeglaubten, aber dennoch zurückgekehrten jungen Männer zusammen, die sich, sozusagen „im Schoß der Familie“, vom Trauma des Krieges erholen können.

Auch die Simonsche Küche überdauert, bis auf geringfügige ausstattungstechnische Details, in ihrer Funktion als „Zentrum der Familie“ die Zeiten bis ins Jahr 1982.
Auch die Ähnlichkeit der Tanzveranstaltungen in der Sporthalle des Ortes - einmal 1936 unter nationalsozialistischen Regime und dann im Jahr 1946 unter US-amerikanischer Besatzungsmacht - trägt eine eindeutige inhaltliche Botschaft:
Reitz führt dem Zuschauer optisch und akustisch vor, daß sich für die politisch desinteressierten und gleichgültigen Bauern trotz wechselnder Systeme in ihrem Leben „gar nicht so viel“ verändert hat. Sie leben und feiern genauso weiter, wie sie es seit je her getan haben.

Gerade in der Hervorhebung dieses menschlichen Verhaltensmusters liegt eine der Haupterrungenschaften von *Heimat*, dem Zuschauer radikal zu zeigen, daß das System der Traditionen - das ungeschriebene Gesetz vom Fortsetzen derselben ritualisierten Lebensformen - die Ära des nationalsozialistischen Regimes genauso überging wie jede andere Zeit auch. Wichtig ist den Bauern in erster Linie das Festhalten am Unveränderbaren in den engen Grenzen ihrer dörflichen Lebensgemeinschaften. Ob jenseits der Schabbacher Ortsgrenzen überhaupt noch Leben vorhanden ist, interessiert dabei nur am Rande.
So gesehen hat Reitz in der Fiktion *Heimat* den Umgang der Deutschen mit dem Nationalsozialismus aus der engsten Keimzelle des Dorfes heraus analysiert und dabei mehr über die Grundnatur des Menschen und die Gefahren der unreflektierten Traditionen aufgedeckt, als dieses jede, auf die Politik bezogene, Dokumentation vermocht hätte.

Auch am Ende der *Heimat*-Reihe hat sich, trotz der Einflüsse der Moderne, nichts an der Mentalität der Hunsrückbewohner - und damit stellvertretend auch an der, aller anderen, provinziell geprägten Deutschen verändert: Die Zeiten ändern sich, die politischen Systeme wechseln, doch im Dorf leben die Menschen ihr Leben unverändert und unbeeindruckt von allem weiter: alte Menschen sterben, junge werden geboren und setzten, bis auf einige wenige „Fortgeher“, den traditionellen Lebenskreislauf unreflektiert fort.
Die Aufdeckung eines solchen Lebens-Systems ist die eigentliche Errungenschaft der „Geschichts-Chronik“, die aus der Mitte jener Traditionalisten heraus, mit filmischen Mitteln erzählt wird.

Mit den generationsübergreifenden wiederkehrenden Ereignissen gelingt es, ein zeitliches Kontinuum zu visualisieren. Das Bild des Flugzeuges aus dem Jahr 1921 hat sich dem Zuschauer bei der Betrachtung der Reihe ins Gedächtnis eingeprägt und plötzlich erlebt er ein fast identisches Ereignis innerhalb der Reihe ein zweites Mal. Durch die „Lange Form“ von *Heimat* ist das erste Ereignis der Landung des amerikanisches Fliegers in Schabbach auch für den Zuschauer schon zu einem innerfilmischen „historischen“ Ereignis geworden, an das er sich, genau wie die Bewohner des fiktionalen Dorfes, „zurückerinnern“ kann und es deshalb als schon „schön“ empfindet.
Diese Möglichkeit, die Erinnerung des Zuschauers an ein Ereignis innerhalb einer Filmhandlung zu wecken, ist der eigentliche Kunstgriff, der für den immensen Publikumserfolg der *Heimat* verantwortlich ist. Es ist die verabsolutierte Form der Zuschaueridentifikation mit dem Filmstoff bzw. mit seinen Protagonisten.
Die üblicherweise erzählte oder niedergeschriebene Chronik erhält durch die Visualisierung mit den oben beschriebenen, einprägsamen Bildern ihre unverwechselbar „filmische Form“. Der Zuschauer erinnert sich nicht mehr nur an Erzähltes oder Geschriebenes, sondern er erinnert sich an Bilder, die er „mit eigenen Augen“ auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm wahrgenommen hat.

9.10. Rezeption im In- und Ausland

Entgegen aller pessimistischer Voraussagen der deutschen Fernsehverantwortlichen wurde *Heimat* zum Fernseherfolg des Jahres 1985. Zuvor, Ende August 1984, hatte *Heimat* schon den „Preis der Internationalen Filmkritik“ auf der Biennale in Venedig erhalten. Aufgrund dieses Erfolges wurde *Heimat* in dreißig Länder exportiert und feierte vor allem in Großbritannien, Frankreich und Schweden große Erfolge. Selbst in den USA, Kanada, Korea oder Australien wurde die Reihe ausgestrahlt. *Heimat* gewann in Deutschland außerdem den „Adolf-Grimme-Preis in Gold“ (März 1985), den „Preis der deutschen Kritiker“ (Februar 1985) und die „Goldene Kamera“ (Februar 1985). In Großbritannien schließlich kam noch der Filmpreis „Outstanding Film of the year“ (1985) hinzu.
Aufgrund des vorausgegangenen Erfolges von *Heimat* konnte *Die Zweite Heimat* sieben Jahre später, im September 1992, seine Premiere an zwei Orten zugleich erleben: bei den Filmfestspielen von Venedig sowie im Münchener Prinzregententheater. Außerdem kam *Die Zweite Heimat* in mehreren Großstädten in eigens arrangierten Langvorführungen auf die Kinoleinwand: in Hamburg, Frankfurt, Baden Baden, Mannheim, Göteborg, Rotterdam, Dublin, London und Paris. Herauszuheben an den Filmvorführungen ist die Tatsache, daß einige Vorstellungen nicht in Kinos, sondern in Theatern stattfanden, etwa dem „Théatre National de Chaillot“ in Paris und Reitz sein Werk damit aus der „Trivialkultur“ des Kinos auf die Ebene der „Kunst“ emporzuheben suchte. Er wollte einen Gegenpol zur Massenunterhaltung des Fernsehen setzen.
Von der internationalen Kritik wurde *Die Zweite Heimat* hochgelobt, aber, nach der deutsche Fernsehausstrahlung in der ARD, bei der die Zuschauerquoten dramatisch eingebrochen waren, kam es zumindest innerhalb der deutschen Presse auch zu kritischen Stimmen, die Edgar Reitz vorwarfen, sich zu wenig an den Bedürfnissen des deutschen Fernsehpublikums orientiert zu haben und an einer, mittlerweile überkommenen, „antiquarischen“ Fernsehmachart festzuhalten.[175] Und auch innerhalb der ARD bzw. des WDR kam es zu Verwirrungen, als der damalige WDR-Intendant und ARD-Vorsitzende Friedrich Nowottny in einer nachgeschalteten Fernsehdiskussion dem Regisseur Reitz vorwarf, daß sein Werk ihm unverständlich sei. Er ließ sich sogar zu der Aussage hinreißen, daß sein Sender ein ähnliches Projekt wie *Die Zweite Heimat* zukünftig nicht mehr mittragen werde. Der zuständige Redakteur Joachim von Mengershausen gibt folgende Einschätzung des Mißerfolges der *Zweiten Heimat* im deutschen Fernsehen: *„Es liegt am Film, an der Machart und an der Länge. So überzeugend, wie die Darsteller in der ´Zweiten Heimat´ über weite Strecken auch gewesen sein mögen, sie haben`s einfach nicht geschafft. Da kann man analysieren, man kann fragen, woran hat es gelegen? Waren die Geschichten zu breit und zu lang? Hätte man doch statt 13 nur 7 Teile machen sollen, hätte man aufhören sollen mit der Hochzeit usw. Viele kamen im Nachhinein mit der Frage, war es denn richtig, das den Reitz alleine*

[175] Bulldozer des Banalen. (ohne Verfasser). in: Der Spiegel. Nr.22. 31.5.1993.

schreiben zu lassen - wäre es nicht richtiger gewesen, man hätte einen zweiten Autoren gefunden. Aber das war nicht möglich. Reitz wollte überhaupt keinen zweiten Autoren mehr haben, er wollte das alles alleine machen, er wollte ´die Heimat besiegen...´ - Da gibt es einen wundervollen Dokumentarfilm über ihn, wo er im Triumph sagte - nach irgendeiner Vorführung - nun habe er die Heimat besiegt! (lachen) - ...als er auf dem Canale Grande im Motorboot saß... - ...das werde ich nie vergessen! ... So ist das halt, wenn man Filme macht, da hängt das Leben ja auch dran, es ist ja alles nicht nur Kunst, es ist ja auch Ehrgeiz und Erfolgsstreben.[176]
Trotzalledem wurde *Die Zweite Heimat* in Cinéastenkreisen als Studie einer wesentlichen Epoche der Bundesrepublik Deutschland gefeiert. *Die Zweite Heimat* erhielt 1992 den Spezialpreis der Biennale Venedig und den Kulturellen Ehrenpreis der Stadt München.

9.10.1. Fernsehauswertung

Heimat wie auch *Die Zweite Heimat* waren erst aus Initiative des deutschen Fernsehens heraus möglich geworden. Die erste *Heimat* war noch unter großen Vorbehalten innerhalb der ARD entstanden und lediglich von zwei ARD-Anstalten, dem Westdeutschen Rundfunk und dem Sender Freies Berlin, zu gleichen Teilen finanziert worden. Erst nach dem unerwarteten internationalen Erfolg der ersten Reihe und ihrem Verkauf an zahlreiche ausländische Fernsehanstalten, schlossen sich bei der Finanzierung der *Zweiten Heimat* die anderen großen ARD-Anstalten, der Norddeutsche Rundfunk, der Bayrische Rundfunk, der Südwestfunk und der Hessische Rundfunk den vorgenannten an. Außerdem beteiligten sich zahlreiche ausländische Fernsehsender, die die erste *Heimat* noch von WDR und SFB eingekauft hatten, finanziell mit an der Produktion (BBC, London / TVE, Madrid / SVT, Stockholm / A2, Paris / NRK, Oslo / YLE, Finnland / ORF, Wien / DR, Dänemark / SBS Australien) *Die Zweite Heimat* war eine internationale Gemeinschaftsproduktion, der sich der, erst 1992 gegründete, deutsch-französische Kulturkanal arte nachträglich noch anschloß.

Die Sendetermine der ersten *Heimat*-Reihe in der ARD waren standardisiert, so daß der Zuschauer sie problemlos im Programm entdecken konnte: *Heimat* wurde bei der Erstausstrahlung zwischen dem 16.9.1984 und dem 24.10.1984 jeweils zweimal wöchentlich gesendet und zwar sonntags und mittwochs um 20:15 Uhr. Bis auf eine Ausnahme Anfang Oktober, wo die Mittwoch-Folge auf den Montag vorverlegt wurde, konnte sich der Zuschauer im Lauf der Ausstrahlung der Reihe an das regelmäßige, zweimal wöchentliche Sendeschema gewöhnen.

[176] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

Nicht so jedoch bei der Ausstrahlung der *Zweiten Heimat*. Sie wurde nicht an regelmäßig wiederkehrenden Terminen gesendet, sondern der Zuschauer mußte sich erst mühsam den Sendeplatz der jeweils nächsten Folge im Programm suchen. Die Ausstrahlung erfolgte zwischen dem 9.4.1993 und dem 31.5.1993 ebenfalls in der ARD. Die einzelnen Folgen liefen an unterschiedlichen Wochentagen in unregelmäßigen Abständen: freitags, sonntags, montags und mittwochs. Einzelne Folgen wurden mit einem Abstand von drei Tagen gesendet, während zwischen anderen eine ganze Woche lag. Die vorletzte Folge startete nicht wie gewohnt um 20:15 Uhr sondern erst um 20:45 Uhr. Eine Ursache dieser chaotischen Sendetermine ist in den Feiertagsprogrammen von Ostern und Pfingsten des Jahres 1993 zu finden, die es dem Zuschauer, der *Die Zweite Heimat* regelmäßig sehen wollte, ungemein erschwerte, alle Folgen aufzufinden. Tatsächlich verpaßten zahlreiche Zuschauer einzelne Folgen, da sie nicht ausreichend informiert waren, wann diese liefen. Dieses Wirrwarr fand selbstverständlich auch seinen Niederschlag in den Einschaltquoten.
Die ARD-Ausstrahlung war jedoch nicht die Fernsehpremiere der *Zweiten Heimat*. Sie hatte bereits ab März 1993 auf dem europäischen Kulturkanal arte stattgefunden, was jedoch, wegen des geringen Bekanntheitsgrades des damals noch jungen Senders, nur von Fachkreisen wahrgenommen wurde.

Die Gesamtquote von *Heimat* im Jahr 1984 betrug **26 %** Einschaltquote und **9 Mio.** Zuschauer.
Die Gesamtquote der *Zweiten Heimat* lag bei **6,3 %** Marktanteil[177] bzw. **1,72 Mio.** Zuschauern.
Im Gegensatz zur ersten Reihe, die über relativ gleichmäßige Quoten verfügte, sackte die der *Zweiten Heimat* nach Ausstrahlung der ersten Folge rapide ab und erholte sich auch im weiteren Verlauf der Reihe nicht wieder.

Einschaltquoten der *Zweiten Heimat*:

Teil	1	Freitag	9.4.1993	ARD - 20.18	3.92 Mio.	13,5 % MA
Teil	2	Montag	12.4.1993	ARD - 20.17	2,19 Mio.	6,8 % MA
Teil	3	Freitag	16.4.1993	ARD - 20.16	1,78 Mio.	6,5 % MA
Teil	4	Mittwoch	21.4.1993	ARD - 20.16	1,80 Mio.	6,8 % MA
Teil	5	Freitag	30.4.1993	ARD - 20.16	1,77 Mio.	7,5 % MA
Teil	6	Sonntag	2.5.1993	ARD - 20.19	1,59 Mio.	5,7 % MA
Teil	7	Freitag	7.5.1993	ARD - 20.16	1,24 Mio.	4,6 % MA

[177] Der Prozentsatz der, 1984 noch ermittelten, „Einschaltquote“ bezog sich noch auf die Anzahl aller Fernsehgeräte, wohingegen der Prozentsatz des „Marktanteils“ von 1993 sich nur noch auf die Anzahl der tatsächlich eingeschalteten Fernsehhaushalte bezieht. Außerdem bezogen sich die Zahlen der *Heimat* nur auf die damalige Bundesrepublik, während die GfK seit 1991 auch die Einschaltquoten der neuen Bundesländer erfaßt. Insofern sind die Zahlen von *Heimat* und *Die Zweite Heimat* nicht direkt miteinander vergleichbar! Sie können lediglich einen Trend wiedergeben.

Teil 8	Sonntag	9.5.1993	ARD - 20.16	1,50 Mio.	5,8 % MA
Teil 9	Freitag	14.5.1993	ARD - 20.16	1,39 Mio.	5,5 % MA
Teil 10	Freitag	21.5.1993	ARD - 20.15	1,27 Mio.	4,9 % MA
Teil 11	Sonntag	23.5.1993	ARD - 20.15	1,31 Mio.	4,7 % MA
Teil 12	Freitag	28.5.1993	ARD - 20.45	1,23 Mio.	5,0 % MA
Teil 13	Montag	31.5.1993	ARD - 20.20	1,51 Mio.	5,1 % MA

(Quelle: Gfk Fernsehforschung/PC#TV)

So gesehen kann der Westdeutsche Rundfunk bzw. die ARD nicht ausschließlich die Schuld für die abfallenden Quoten im Lauf der Fernsehausstrahlung auf Edgar Reitz bzw. auf die dramaturgische Gestaltung der Reihe abschieben, wie sie es faktisch tat, sondern muß einen Teil der Mitschuld auch in der eigenen, unstrukturierten Programmkoordination und der mangelhaften Zuschauerinformation über die Sendeplätze suchen.

9.10.2. Kinoauswertung

Als Ergänzung kamen die Fernsehproduktionen *Heimat* und *Die Zweite Heimat* auch auf die Kinoleinwand. *Heimat* war ausschließlich als „Festivalprogramm“ auf der Kinoleinwand zu sehen. 1984 wurde der Film ungekürzt, in voller Länge, auf der „Biennale Venezia“, beim „Europa Cinema `84“ in Rimini, der „Panoramica `84“ in Mailand, dem „Festival International du Nouveau Cinema“ in Montreal, der spanischen „29 Semana International de Cine de Valladolid“ sowie beim „London Film Festival“ aufgeführt. 1985 folgten Aufführungen beim „Festival des Neuen deutschen Films“ in Luxemburg, dem „7th Göteborg Film Festival“, den „Internationalen Filmfestspielen Berlin“, der „Film Exposition“ in Los Angeles, dem „Ninth Hong Kong International Film Festival“ sowie dem „Rotterdam Film Festival“.
Die Zweite Heimat erlebte ihre Premiere ebenfalls auf der Biennale von Venedig und wurde auf einer „Tournee“ durch europäische Großstädte dem Publikum vorgestellt. Insbesondere bei der *Zweiten Heimat* bestand das Hauptproblem darin, überhaupt ein Publikum für den, einen ganzen Tag dauernden, Spielfilm zu gewinnen. Dazu Joachim von Mengershausen: *„... das Kino kann nicht Filme dieser Länge vertragen, das geht gar nicht. Die Art, wie man das dann präsentiert hat, war eher wie ein Festival - sowohl bei der ersten ´Heimat´ wie bei der ´Zweiten Heimat´. Es hat sich gezeigt, man muß Pausen machen und die Menschen müssen sehr viel Zeit haben. ... Die allermeisten Leute haben nicht diese Zeit. Man kann nicht drei Tage und drei Nächte lang ins Kino gehen - das kann man vielleicht als Student, aber die meisten Leute sind keine Studenten! Also es war ein elitäres Publikum! [...] Diese Publicityaktivitäten, die wir für ´Die Zweite Heimat´ gemacht hatten blieben erfolglos. Über ein dreiviertel Jahr zog man da rum` mit dem Film und hat überall, in allen größeren Städten in Deutschland versucht, Vorführungen zu*

organisieren, die alle, bis auf eine in München schief gegangen sind. - Es kam ja niemand.[178]

Hinsichtlich der Kinoauswertung bleibt festzustellen, daß nur ein cinéastisch orientiertes, elitäres Publikum bereit ist, ein Filmwerk dieser Länge zu rezipieren. Dieses Publikum ist, verglichen mit der breitgefächerten Zuschauerschaft des Fernsehens, nur eine marginale Größe, die quotentechnisch gar nicht ins Gewicht fällt. So gesehen war die Kinoauswertung von *Heimat* nur ein Nebenprodukt, das nicht dem finanziellen Gewinn, sondern ausschließlich dem Renommee des Filmes dienen konnte. Den Cinéasten war die Möglichkeit geboten, die Fernsehreihen auch auf der großen Kinoleinwand in einem Stück zu betrachten. Da ein regelmäßiger Verleih für solch ein Mammutwerk nicht in Frage kommt, wurden sowohl die erste wie auch *Die Zweite Heimat* zu „Festivalfilmen", zu einmaligen Großereignissen, zu denen die oben erwähnte Zuschauerschaft eigens anreiste. Und selbst für diese „intellektuelle" Zuschauerschaft mußte erst eine „verträgliche" Präsentationsform geschaffen werden. Es mußten Pausen eingelegt und Speisen und Getränke gereicht werden und selbst die Bestuhlung der Vorführräume mußte mit zusätzlichen Sitzkissen verbessert werden. Ansonsten ist ein solches Filmdauerereignis schon physisch gar nicht durchzustehen.

9.10.3. *Heimat* in der deutschen und internationalen Kritik

Heimat:
Die Fernsehreihe *Heimat* sorgte im Jahr 1984 für Furore unter der internationalen Kritik wegen ihres unorthodoxen Ansatzes, das Wagnis einzugehen und die deutsche Geschichte aus der provinziellen Perspektive von Bauern zu zeigen. Dieser Ansatz hatte seinen Niederschlag auch schon im Titel *„Heimat"* gefunden, einem Wort das bis dato in der Filmkritik immer auf Widerwillen und Abneigung gestoßen war. Doch mit *Heimat* trat eine Änderung in der (internationalen) Sicht auf den deutschen Film ein.

[Deutschland]
„Von der Größe der kleinen Leute -
Es ist ein Tabu, hier und heute einen Film zum Thema Heimat zu drehen, bestimmt von der begründeten Angst, einen Heimatfilm zu liefern. Das Genre mußte neu erfunden werden von Reitz, so sehr war es diskreditiert von den Nazis und deren munteren Nachfolgern in der Unterhaltungsproduktion der Nachkriegszeit. [...] Wenn Reitz nun die Stirn und das Denkvermögen hat, seine Dorf- und Familienchronik ´Heimat´ zu nennen, dann bricht er mit dem Tabu auch den Bann ohne Gegenzauber. [...] ´Heimat´ übersetzt die große deutsche Geschichte in eine Dimension, in der sie der Größe entkleidet wird, nämlich die der kleinen Leute, die ihr Leben in Würde auch ohne Größe füh-

[178] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

ren. Man muß diese Erinnerungen hören und sehen, dann kann man davon nur schwer Abschied nehmen.“[179]

„Made in Germany -
[...] Dabei ist ´Heimat´ vielleicht gerade deswegen der Mut, die Arbeit eines ´Verlierers´ in unserem Filmbetrieb. Es ist der Ausweg, den Reitz suchen und finden mußte nach dem ´Desaster´ von ´Der Schneider von Ulm´. [...] Ich fürchte, die Kritik wird ´Heimat´ so erbarmungslos loben, wie sie ´Der Schneider von Ulm´ vernichtet hat. Lassen wir uns daraus nicht zu falschen Schlüssen verleiten, lassen wir uns vor allen Dingen nicht von irgendeiner hasenherzigen Kritik aus schlechtem Gewissen das verordnen, was Reitz so großartig vermieden hat, nämlich daß wir ´geblendet´ würden von seiner Arbeit.“[180]

„Weggehen, um anzukommen -
Aber ´Heimat´ ist mehr als ein individueller Kraftakt; mehr als eine glückliche Fügung. Dieser Film bringt nämlich auch etwas zu Ende, was 1962 in Oberhausen proklamiert wurde und 1966 mit sieben Erstlingswerken begann: den Neuen deutschen Film. Daß es mit ihm nun vorbei ist; daß ´Heimat´ jetzt gewissermaßen wie dessen Summe und Requiem erscheint, liegt daran, daß der Neue deutsche Film, der ja doch eine zeitliche Dauer entfaltet hat, die ihresgleichen sucht in der gesamten Filmgeschichte, seine historische Mission erfüllt hat.“[181]

[Niederlande]
„Heimat - Epos über Deutschland
[...] Die alte Geschichte von Menschen, die glücklich werden wollen, in guten und schlechten, in alten und neuen Zeiten. ´Hört es denn nie auf mit dem Anbrechen neuer Zeiten?´, fragt eine der Hauptfiguren im hohen Alter, als sie bereits sechs ´neue Zeiten´ miterlebt hat. Nein, es hört nie auf. Die ewig fortbestehenden Illusionen, daß es einmal anders und besser sein wird, ist zeitlos. Aber dieser Stoff, in herausragender Weise ins Bild gesetzt, läßt die anderen Produktionen über einfache und berühmte Menschen abgleiten in das, wozu sie gehören: den Sumpf billiger Angebote.“[182]

[Frankreich]
„Ein Spiegel für die Deutschen -
Von Familien-Sagas und Dorfgeschichten vor historischem Hintergrund kennen wir mehr als genug. Was ist an ´Heimat´ nun besonders? Zuerst einmal ihre Schönheit. Die Schönheit der Bilder, manchmal schwarz-weiß, manchmal in Farbe, keine Sentimentalitäten, sondern eine sensible Sprache. [...] ...und sensible Darstellung von Heimat heißt auch: Die Vergangenheit wiederentde-

---

[179] Witte, Karsten. in: „Die Zeit“. Nr.38. vom 14.9.1984.
[180] Seeßlen, Georg. in: „Medium“. 9/1984.
[181] Buchka, Peter. in: „Süddeutsche Zeitung“. Nr.214. vom 15./16.9.1984.
[182] „De Volkskrant“. vom 15.9.1984.

cken, Deutschland die Gelegenheit geben, zu erfahren, woher es kommt und was es durchgemacht hat. Genau das, was die Psychoanalyse leistet: Aussprechen, was verschwiegen wird, aus Scham zuerst, dann aus Gewohnheit; die Mauern des Schweigens sprengen, das nicht den einzelnen, aber ein ganzes Volk neurotisch macht.“[183]

„Ein Volk findet Seele und Heimstatt -
Deutschland hat plötzlich Seele und Heimstatt gefunden. Als ob Edgar Reitz auf einmal in den Herzen der Deutschen eine Sehnsucht freigesetzt hat, die sich in aller Öffentlichkeit zeigen will. [...] Wenn der Anspruch auf Heimat in der Bundesrepublik Deutschland nie wirklich verschwunden war, war es doch nötig, ihm neue Anerkennung zu verschaffen. [...] Aber man war noch weit entfernt von den neuen Anstrengungen, der Heimat ihren Platz zu geben, nicht als Zeichen einer beherrschenden Vergangenheit, sondern als Suche nach einer besseren Zukunft.“[184]

[Großbritannien]
„Heimat-Wahrheiten -
Die größte Anziehungskraft von ´Heimat´ sind die Menschen. Auch wer nur ein, zwei Sätze zu sagen hat, bleibt als Mensch weit lebhafter in Erinnerung, als das den üblichen Darstellern gelingt. Das Erfolgsrezept liegt wohl in der Besetzung. Reitz holt sich seine Schauspieler in abgelegenen Provinztheatern, andere sind Schüler, Lehrer, Pastoren oder Bauern. [...] ´Heimat´ ist vor allem ein Film über die Veränderung. Die Zeiten ändern sich, Orte, Sitten, Gebräuche: Es ist vielleicht der erste Film, der im Detail verdeutlicht, daß sich Menschen auch ändern.“[185]

[Italien]
„[...] Das erste Verdienst von ´Heimat´ besteht darin, daß es uns die Geschichte durch Ereignisse und Gefühle erleben läßt, durch ein Verfahren, in dem das Persönliche sich ständig auf das Gesamte bezieht und umgekehrt.“[186]

„[...] Stellen Sie sich ´Novecento´ im grünen Rheinland vor, wo die Geschichte, genau wie in dem kolossalen Film von Bertolucci, in den Geschichten lebt und unvermeidbar aber leise erscheint: Wo sich alles verändert und im Grunde genommen gleich bleibt. Der Nationalsozialismus, die Tragödie der zwei Weltkriege, die amerikanische Welle, der Fortschritt des Zwanzigsten Jahrhunderts, alles geht vorbei, es sind aber immer die ´Taten´ der Dorfbewohner, die wichtig sind, ihre Lieben und beruflichen Erfolge, Begabungen und Verrücktheiten, Erfindungen und Demütigungen, ihre Flucht und ihre Wiederkehr.“[187]

---

[183] Frodon, Jean-Michel. in: „Le Point“. vom 19.11.1984.
[184] de Bresson, Henri. in: „Le Monde“. vom 22.11.1984.
[185] Robinson, David. in: „The Times“. vom 4.2.1985.
[186] Porro, Maurizio. in: „Corriere della Sera“. vom 31.8.1984
[187] Porro, Gabriele. in: „Il Giorno“. vom 3.9.1984.

[Schweden]
„[...] Dieses Meisterwerk ist nicht nur eine Familiengeschichte, es ist auch Gegenwarts-, ein historisches Epos, das sich vom Ersten Weltkrieg bis in unsere Tage erstreckt. Eine Dimension, die sich schon durch den Titel ´Heimat´ andeutet, ein, wie es scheint, unschuldiges Wort, das für die Deutschen durch die nazistische Blut- und Bodenmystik besudelt wurde. [...] Ja. ´Heimat´ ist eigentlich noch mehr als das, nämlich ein Versuch, sich zu erinnern, an Schicksalen von Menschen teilzunehmen, unbeeinflußt durch den Richterspruch der Geschichte - und ohne, daß Edgar Reitz dabei die Schuld der Deutschen infrage stellt. [...]"[188]

[USA]
„[...] Die Popularität von ´Heimat´ ... ist weniger begründet in den Drehungen und Wendungen der Geschichte, als vielmehr in der angebrachten Reflexion einer nationalen Stimmung. [...] So ziemlich das gleiche Phänomen betraf fast ganz Europa. ´Heimat´ ... hat begonnen, ein europäisches Publikum anzuziehen, das vielleicht den Hunsrücker Dialekt nicht versteht, aber trotzdem die ländliche Atmosphäre des Films zu schätzen weiß."[189]

Die Zweite Heimat:
Die Kritiken der *Zweiten Heimat* fielen auch größtenteils positiv aus, da sie den Film hauptsächlich aus cinéastischer Sicht bewerteten, beispielsweise die vielen Querverweise auf die internationale Filmgeschichte erkannten und auch bereit waren, sich die Zeit zur Ansicht des Werkes zu nehmen. Punkte wie die mißlungene deutsche Fernsehausstrahlung interessierten dabei gar nicht oder, wenn, nur am Rande. Die Kritik respektierte Reitz als Künstler mit eigener Gestaltungsfreiheit, was im deutschen Fernsehen nicht möglich war.

[Deutschland]
„Mühsame Suche nach den einfachen Bildern
[...] Die ´Zweite Heimat´ ist ein Film über die sechziger Jahre, über den Aufbruch vor der Sattheit, die Gemeinsamkeit vor der Vereinzelung. Es ist ein Film über eine Jugend, die darangeht, die Welt neu zu erfinden, die ihre Sehnsucht lebt und mit einer hinreißenden Begeisterung für sich und für andere ihre Ideale zu verwirklichen sucht. es ist auch ein Film über das, was heute fehlt: Ziele, Träume, Ideen. [...]"[190]

---

[188] Koskinen, Maaret. in: „Dagens Nyheter". vom 10.8.1985
[189] Davidson, Spencer. in: „Time Magazine". vom 5.11.1984.
[190] von Arnim, Gabriele. in: „Süddeutsche Zeitung" vom 17.4.1993.

„Eine deutsche „L`éducation sentimentale“ in den sechziger Jahren

[...] Wer also in Reitz`s Zweiter Heimat ein Veteranentreffen ´linker´ und politisierender Zeitdiskussionen erwartet, kommt nur wenig auf seine Kosten; der Ort und sein Autor sind dafür nicht geeignet. Die Zweite Heimat wagt eher einen peripherischen Blick als die politische Zentralperspektive. [...] Manchmal sind Zeit-Topoi auf Schlagworte reduziert, diesen Lebensgeschichten auch zu oberflächlich und abstrakt, verkürzt und sprechblasenhaft zugesprochen. Ob derlei Fingerzeige ausreichen, dem Erinnerungsverlust, der heute grassiert, entgegenzuwirken, ist fraglich. [...] Ob instinktiv oder bedacht hat Reitz sich in seinem Hermann von der eigenen Biographie entfernt. Hermann ist Musiker und nicht Filmemacher; und ob Reitz heute erklärt, daß seine geheime Liebe von jeher mehr der Musik als den Bildern und Tönen angehörte oder ob er flunkert: diese Grundentscheidung war richtig. Sie verhindert cinéastische Introspektion, Fachsimpelei und schafft derart Distanz; Reitz geht damit aufs Ganze künstlerischer Imagination und Produktivität - im romantischen Sinne.“[191]

„Schwabing ist nicht Schabbach

[...] Mit der Präsentation der ´Heimat´ beim Filmfestival in Venedig ... hat damals der internationale Erfolg begonnen. Und seither, wahrscheinlich, stand für Reitz nicht mehr in Frage, daß er so und nicht anders weitermachen wollte; abermals über Jahre gewissermaßen verschwinden in der Arbeit an einem neuen, nie enden wollenden Film.

Nun ist er fertig und erlebt seine Marathon-Premiere wiederum bei den Filmfestspielen von Venedig und beinahe gleichzeitig im Münchener Prinzregententheater. [...] Nein, es ist keine Fortsetzung der Familienchronik aus dem Hunsrück, zu der ja eine Verlängerung oder Verbreiterung undenkbar wäre, sondern eine Unternehmung sehr anderer Art. Der Schauplatz ist München, der Zeitraum das Jahrzehnt von 1960 bis 1970 und die Hauptfiguren sind lauter junge Leute, die, jeweils aus der Provinz, in die Großstadt gekommen sind, um Künstler zu werden: ´Chronik einer Jugend´ (so der Untertitel). [...] Reitz liebt die Fülle. Er erzählt nicht in kleinen Schritten. Er nimmt sich für das erste Jahr seiner Geschichte sieben Stunden Zeit, überspringt dann wieder große Spannen oder breitet, umgekehrt, die Ereignisse eines einzelnen Tages über zwei Stunden aus, um mit melodramatischer Lust dicke Handlungsknoten zu schnüren und Schicksale zu bündeln. [...] Reitz bändigt die Masse an Stoff, indem er Schwabing zum Dorf macht, die Bohème gewissermaßen zur Großfamilie.“[192]

„Die Erfahrungen einer vaterlosen Generation

[...] Eine der großen Stärken des Werkes ist, daß es auf subtile Weise immer wieder die unsichtbaren Fäden bewußt werden läßt, die alle Personen, ohne daß die sich dessen bewußt sind, mit der Vergangenheit verbinden. Deutlich

---

[191] Schütte, Wolfram. in: „Frankfurter Rundschau“. vom 19.9.1992.

[192] „Der Spiegel“. vom 7.9.1992.

wird, wie die alten Geschichten und die alte Geschichte verdeckt fortwirken. [...]"[193]

„Die wiedergefundene Zeit -
[...] Aber Reitz schert sich einen Dreck um die markanten Tage und Ereignisse jener Zeit, weder um Benno Ohnesorg noch um Rudi Dutschke, weder um die Belagerung der Bildzeitung noch um die Terroristenmorde. Geradezu aufreizend bleibt er privat: [...] Doch Reitz hat recht: er ist ehrlicher und radikaler als die, die so argumentieren, weil sie übersehen, daß ´Die Zweite Heimat´ auch und vor allem eine unendliche Klage über die eigenen Generation ist, so wie ´Heimat´ eine Beschwörung der eigenen Herkunft war. [...] Das ist das Großartige an diesem 26 Stunden Film: daß nicht eine einzige Szene vorhersehbar ist. Reitz etabliert Personen und läßt sie wieder verschwinden im Dunkel seiner Geschichte. Damit beweist er jene Souveränität der Freiheit, die seinen Personen im Zwang des Alltags abhanden ging: er darf sich rückhaltlos ans Detail verlieren. Damit rettet er dessen Einzigartigkeit ins Unvergängliche."[194]

„Bulldozer des Banalen -
[...] Alles vergebens, die Schlacht ist verloren. Die 13teilige ´Zweite Heimat´ hat die moderaten Erwartungen katastrophal unterboten. [...] Nun, da die ´Zweite Heimat´ läuft, kommt man sich einsam vor in der ersten Reihe. Es ist wie bei einer Trauerfeier: Die Leiche ist schön, besungen in den Arien des Feuilletons, die treue Reitz-Gemeinde, ungestört von Neugierigen, unter sich. Ruhe sanft! Lieb` ´Heimat´-Land ade. [...] Reitz gleicht einem Antiquar, der eine Epoche zu seinem Privatbesitz erklärt hat."[195]

[Frankreich]
„Die Lehrjahre des Hermann Simon
[...] Edgar Reitz (der seine persönlichen Erinnerungen in diesen Film einfließen läßt, ohne aus ihm eine Autobiographie zu machen) befaßt sich diesesmal mit dem Lebensweg eines Menschen, der seine Heimat verlassen hat. In München und insbesondere im Münchener Stadtteil Schwabing, in dem das künstlerische und intellektuelle Leben pocht, lernt Hermann das Deutschland der 60er Jahre kennen, weit weg vom Hunsrück und von seiner Familie. Er wird Komponist und, obwohl er gegen die Liebe ankämpft, wird er sich wieder verlieben, diversen Menschen und Schicksalen begegnen und bis 1970 diese ´Lehrjahre´ vollziehen, die seit Goethe in der deutschen Literatur einen besonderen Platz einnehmen. [...] Bei seiner Ankunft in München hat Hermann die, für seine Heimat typische Aussprache. Durch Sprachunterricht versucht er, seinen Akzent zu verlieren. Ab und zu ist dieser jedoch wieder durchzuhören. Er ist Teil seiner menschlichen Wahrheit, wie seine Vorliebe für die avantgardistische Musik und die Filme der ´nouvelle vague´. Diese Liebe teilt er mit

[193] Netenjakob, Egon. in: „Der Tagesspiegel". vom 3.5.1993.
[194] Buchka, Peter. in: „Süddeutsche Zeitung". vom 10.9.1992.
[195] „Der Spiegel". Nr. 22. vom 31.5.1993.

dem Rest seiner Generation, die in Zeiten des ´Wirtschaftswunders´ groß geworden ist und bald die Einstellungen der Erwachsenen und die, in deren Köpfen verdrängte nationalsozialistische Vergangenheit in Frage stellen wird.“[196]

[Großbritannien]
„Entlang der „Gedächtnis“-Straße
[...] Film-Schnitt bedeutet, daß heimliche Einsparungen in den offensichtlichsten Szenen möglich sind - [...] wenn man vom Klopfen an der Tür auf den, sich niedersetzenden Gast schneidet, der an seinem Tee nippt, gewinnt man eine Reihe von Minuten. Wir bemerken diese Verkürzungen nicht, weil wir daran gewöhnt sind, daß das Fernsehen immer mit ´Short cuts´ arbeitet.
Edgar Reitz ist gezwungen, dieselben Kunstgriffe zu nutzen, aber manchmal bekommt man das Gefühl, daß er bei Nacht vom ´perfekten Film´ träumt - einer in dem die Beschreibung eines Lebens ein Leben lang dauert. Es muß hervorgehoben werden, daß dieses keine Beschwerde ist, weil die Sprache der Kritik, wie die letzte Zeile zeigt, gegenüber der Dauer voreingenommen ist. Aber obwohl ´Die Zweite Heimat´ Ausdauer von den Zuschauern verlangt [...] entschädigt ihn diese mit einer außergewöhnlichen Tiefe im Detail und im Gefühl.“[197]

[Italien]
„Eine Heimat mit dem Namen Deutschland
Ein beeindruckendes Unterfangen: sechsundzwanzig Stunden Film, um über sein Land vom Wiederaufbau bis zu den Jahren des Terrorismus zu erzählen - ´Die Familiensaga des ersten Teils geht weiter, `68 muß die Hauptfigur zusehen, wie seine Familie auseinanderbricht.´ [...] Reitz hat alles allein inszeniert und die Beratung durch einen Historiker, die er in der ersten ´Heimat´ hatte, vermieden, ohne jedoch zu improvisieren. Von `60 bis `70 spielt Reitz vor eigenem Publikum, er spricht von der Revolution in der Musik und beim Film, er inszeniert erneut den Schauplatz der deutschen ´nouvelle vague´, die damals gerade in München ihren Anfang nahm. Der Komponist wurde offiziell vom Autor als Metapher des Regisseurs hingestellt, und die Filmmusik von Nicos Mamangakis, Darmstädter Schule, besitzt eine wesentliche expressive Bedeutung.“[198]

[USA]
„Ein deutsches 25-Stunden-Epos voller Entdeckungen und Kunst
Wenn diese jungen Kunstrebellen von denjenigen öffentlich verhöhnt werden, die sie für Nazis halten, dann drückt sich ihre Verachtung mehr in sozialem Snobismus denn in einer tiefen moralischen Abscheu aus. Die meisten haben ihre Familien verlassen, um ihren eigenen Weg in einer wiederaufgebauten Großstadt in einem frischen, neuen Jahrzehnt zu gehen.

---

[196] Siclier, Jacques. in: „Le Monde“. vom 4.3.1993.
[197] „The Guardien“. vom 19.10.1993.
[198] Porro, Maurizio. in: „Corriere della Sera“. vom 8.9.1992.

Sie tun die unbequemen Mahnungen der Vergangenheit genauso mit einem Achselzucken ab, wie den einzelnen Blindgänger, der entdeckt und schnell entschärft wird. [...] Die Ansicht von ´Heimat II´ vermittelt dieselbe spannungsgeladene romantische Inbrunst, die die erhabenen Wirbel der Wagnerschen Opern ausmachen. Die meisten Charaktere nehmen die Liebe sehr ernst. In dieser, noch vollkommen puritanischen Atmosphäre werden Küsse nicht beiläufig ausgetauscht und die Leidenschaften währen tief und lang. Viele der Episoden der jungen Charaktere nehmen scharfe melodramatische Wendungen und einige Individuen sterben unerwartet.
Die plötzlichen Wendungen, die mit dem launenhaften Ton und den expressionistischen Einflüssen des Films [...] einhergehen, machen ihn nicht gerade realistisch. In etwa so, wie das kulturell literarische Niemandsland von Woody Allens New York, ist das 1960`er München des Herrn Reitz die exotische Stadt aus den Träumen eines jungen Mannes."[199]

Alles in allem sind die Pressestimmen positiv gehalten. An der erste Reihe, 1984/85 rezensiert, wurde selbstverständlicherweise ihr Stellenwert für die deutsche „Vergangenheitsbewältigung" und die Hinwendung zur „humanistischen Form" hochgelobt. Insbesondere die Tatsache, daß die ausländische Presse dieses Anerkenntnis machte, deutet darauf hin, daß die Bundesrepublik Deutschland mit dieser Filmproduktion erstmals ihren Status als „Land der verdrängten Vergangenheit" aufgegeben hatte.
Auch die Rezensionen der *Zweiten Heimat* heben die Tatsache hervor, daß Reitz sich erneut als einer der ersten deutschen Filmemacher mit einem anderen Teil unverarbeiteter deutscher Historie auseinanderzusetzen gewagt hatte: der Zeit der Studentenproteste und der linksgerichteten politischen Extremisierung. Wie in vielen Kritiken üblich, überwiegt die Analyse des inhaltlichen Bereiches gegenüber seiner formalen Umsetzung. Die subjektivistische, autobiographisch geprägte Erzählperspektive wird aber als glückliche Wahl für die Beschreibung dieses Themas herausgestellt. Zwar klingt in der deutschen Presse hin und wieder der negative Einfluß der unsäglichen „Fernsehdiskussion" durch - der Vorwurf, das deutsche Fernsehpublikum nicht mit der gewohnten „Einheitsware" versorgt zu haben. Aber auf internationaler Ebene ist von dieser „typisch deutschen" Negativmalerei nichts mehr zu spüren. Die gewohnheitsmäßig hochtrabenden Vergleiche der amerikanischen Presse mit anderen Kunstformen wie den Wagnerschen Opern, ihr in den Vordergrund drängender „Intellektualismus", mögen zwar störend wirken, heben dennoch aber die Wahl des Schauplatzes München als idealen Raum für autobiographische Vergangenheitsbearbeitung hervor.
Die internationale Presse hatte beide *Heimat*-Reihen als „Kunstwerke" anerkannt. Reitz als ihr Autor bzw. Regisseur war als einer der letzten Vertreter des „Neuen Deutschen Films" in den Kreis der weltweit geachteten, unabhängigen Autorenfilmer aufgenommen worden.

---

[199] Holden, Stephen. in: „The New York Times". vom 17.6.1993

9.10.4. Publikumsreaktionen

Die Fernsehreihe *Heimat* sorgte im Jahr 1984 für großes Aufsehen unter den deutschen Fernsehzuschauern, die beispielsweise in Scharen in die Hunsrückdörfer reisten, in denen der Film gedreht wurde, um die „realen“ Stätten der *Heimat*, das eigentlich fiktive Dorf Schabbach, in Augenschein zu nehmen. So ließ man im Dorf Woppenroth kurzerhand eine Ortseingangstafel mit dem Schriftzug „Schabbach“ aufstellen, um den zahlreichen Besuchern nicht die filmische Illusion zu rauben und aus der unerwarteten Bekanntheit des kleine Dörfchens noch finanziellen Gewinn zu ziehen. *Heimat* war im Jahr 1984 noch ein Stück „Ereignisfernsehen“, eine Reihe, die von den Zuschauern mit „durchlebt“ und „durchlitten“ wurde, die Identifikationspunkte in der breiten Masse der Bevölkerung fand.

In der *Zweite Heimat* hingegen war die Bereitschaft des Fernsehpublikums zur Identifikation mit den Protagonisten nicht mehr gegeben, was thematische Gründe hatte. Geschichten aus der einfachen Bauernbevölkerung, wie sie in *Heimat* erzählt wurden, sprechen auch die großen, ungebildeteren Zuschauergruppen des Fernsehens an, die den Filmen aus der Emotion heraus folgen. Hingegen schreckte die intellektuelle Thematik der *Zweiten Heimat*, die sich ausschließlich in Künstler- und Studentenkreisen bewegte, die große Masse des Publikums ab. Nur so ist der rapide Abfall der Einschaltquote nach der ersten Folge um fast die Hälfte zu erklären. Circa 3,92 Millionen Zuschauer hatten in gespannter Erwartung auf eine „Fortsetzung“ der beliebten *Heimat*-Reihe wartend, neugierig die erste Folge eingeschaltet, waren dann jedoch von den atonalen Klängen der neuen Musik und den Lebensverhältnissen der Studenten „erschreckt“ worden und hatten es nicht mehr gewagt, der Reihe weiter zu folgen. Die zweite Folge schalteten schon nur noch 2,19 Millionen Zuschauer ein.
Dieser Zuschauerverlust wurde von den anderen Faktoren, wie der unglücklichen Planung der Sendeplätze, der reichhaltigen Konkurrenzangebote der anderen Fernsehsender im Feiertagsprogramm oder der Tatsache, daß Filme aus der NS-Zeit wegen ihres spektakulären Themas einfach mehr Menschen ansprechen, noch zusätzlich gefördert. Joachim von Mengershausen führt 1999 folgende Einschätzung dieser Problematik an: „*Meiner Einschätzung nach lag der Hauptgrund für den Erfolg von ´Heimat´ und den relativen Mißerfolg der ´Zweiten Heimat´ darin, daß Geschichten von einfachen Leuten mit einfachen Problemen die Menschen bewegen. ... Das ist seltsamerweise international. Das andere ist sehr viel komplizierter. Die Lebensumstände von jungen ehrgeizigen Künstlern an Universitäten und Akademien - das ist schwierig. Ich hab` damals, als wir die „Zweite Heimat“ anfingen einen anderen Standpunkt vertreten.* [Ich dachte,] *die jetzt sagen, wer interessiert sich für Studenten, haben damals gesagt, wer interessiert sich für Bauern. Ich hab` den Standpunkt vertreten, das Leben der Studenten ist ja nicht vom Mond. Das sind Menschen, wie alle anderen auch - die haben ähnliche Probleme und die lieben sich untereinander. Die Liebesgeschichten muß man nur richtig erzählen, so daß man*

sie verstehen kann und nachvollziehen kann. Ob diese Theorie jetzt stimmt und ob sie bei der ´Zweiten Heimat´ auch tatsächlich eingelöst worden ist, das weiß ich nicht. Tatsache ist, daß nach einem anfänglichen sehr starken Interesse für die ´Zweite Heimat´ es innerhalb von zwölf Folgen einen extremen Absturz gegeben hat - ich glaube von über 10 % auf 1 oder 2 %. Das war jedenfalls dramatisch und hat sich auch nicht wieder erholt. Man dachte zu Anfang noch, das sind ja 3 oder 4 Folgen, das würd` sich wieder ändern. Aber es änderte sich nichts. Wir hatten von der Presse relativ viel Unterstützung. Also daran lag es nicht. Wir hatten auch, wie ich finde, mindestens so gute Sendetermine, wie bei der ´Heimat´ - also keine schlechteren und überschaubar. Wir haben wesentlich mehr Propaganda - Reklame gemacht als für die ´Heimat´. Es war nicht durchzusetzen. Und das kann an nichts anderem liegen, als an dem Stoff. Daß es nicht gelungen ist, diese Studentengeschichten so zu erzählen, daß sie die anderen Leute interessierten - wirklich interessierten - wirklich etwas auslösen, so wie es bei der ´Heimat´ gewesen ist. Und bei der ´Heimat´ gab es zwar auch ein ziemlichen Auf und Ab und zwar bis zu 10 %. Aber da hatte man eine ganz andere Basis - wir hatten einmal 32 %, dann hatten wir 21 % - aber immerhin! Wir hatten immer einen Großteil der Zuschauer auf unserer Seite. Die verfolgten das, haben das durchlitten, haben angerufen und waren wirklich dran am Sender ohne daß wir so wahnsinnig viel gemacht hätten. Das darf man nicht vergessen.[200]

Die fernsehspezifische Anforderung, den Zuschauer an das Programm eines Senders zu binden, konnte mit der *Zweiten Heimat* nicht erzielt werden, wenngleich sie vom künstlerischen Anspruch auf hohem Niveau angesiedelt war.

Doch der Erfolg beim Fernsehpublikum richtet sich eben nicht nach dem künstlerischen Niveau, sondern ausschließlich daran, was massenwirksam unterhält. Reitz war bei der *Zweiten Heimat* in Konflikt mit dem „Massenphänomen“ des Fernsehens geraten, das er als Film-Künstler nicht akzeptieren mochte - und vielleicht auch nicht akzeptieren darf!

[200] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

10. *Heimat* in der internationalen Filmgeschichte

Die Bedeutung des Spielfilmwerkes *Heimat* für die internationale Filmgeschichte ist insbesondere vor dem Hintergrund zu werten, daß es allein von den Dimensionen kaum vergleichbare Filme gibt. Zwar tauchten in der internationalen Filmgeschichte immer wieder Spielfilme von außergewöhnlichen Längen auf, doch scheiterten sie immer an der Publikumsakzeptanz. Aus diesem Grund wurden Filme, wie Erich von Stroheims *Greed / Gier nach Geld* (1923) oder Fritz Langs *Metropolis* (1926) die einer ähnlich ausschweifenden epischen Erzählweise wie *Heimat* folgten, von den Kinoverleihern auf Standardlängen gewöhnlicher Spielfilme „heruntergeschnitten“ und damit als Filmwerke von epischer Struktur zerstört wurden.
Über lange Zeitepochen des „klassischen“ Filmzeitalters waren epische Formen fast gänzlich verschwunden und wurden erst wieder aufgegriffen, nachdem moderne Formen wie die „nouvelle vague“ die festgelegten Kinokonventionen aufgesprengt hatten. Jacques Rivette hatte im Jahr 1970 noch die Filmkritiker und Kinogänger mit der Monstrosität einer 13 ½-stündigen Kinovorstellung von *Out one - Noli me tangere* schockieren können. Folge dieser Konfrontation des Publikums mit der epischen Langform war schlicht und einfach, daß der Film abgesetzt wurde und fast zwanzig Jahre in den Archiven verschwand.
Ingmar Bergman beschritt 1973 mit dem fünfstündigen Film *Szenen einer Ehe / Scener ur ett aektenskap* einen neuen Weg, indem er sein episches Werk in Zusammenarbeit mit dem Fernsehen realisierte. Ins Kino gelangte *Szenen einer Ehe* jedoch auch nur in einer, auf drei Stunden „heruntergeschnittenen“ Fassung, der die episch getragene Erzählweise, wie einst Stroheim oder Lang, abhanden gekommen war. Ähnliches widerfuhr in Deutschland auch Regisseuren wie Rainer-Werner Fassbinder oder Wolfgang Petersen, von deren Fernsehproduktionen *Berlin Alexanderplatz* (1980) und *Das Boot* (1981) auch nur Kino-Kurzversionen hergestellt wurden. Bei *Das Boot* ging der Kinoverleiher gar so weit, daß die episch angelegte Fernsehfassung in ihrer Kinoversion zu einem „Action“-Film zusammengeschnitten wurde, der nur die dramatischen Elemente des Films beinhaltet und sämtlichen getragenen Szenen, die die alltägliche Monotonie auf einen U-Boot zeigen, fast gänzlich ausspart.
Im Kino selbst waren bis dato nur „Lange Formen“ erfolgreich, die den „Kunstgriff“ anwandten, den Langfilm in zwei überlange Spielfilm-Teile aufzusplitten. Diese Methode wurde ebenfalls schon früh angewandt, etwa bei den *Nibelungen* von Fritz Lang im Jahr 1924, Segej Eisensteins *Iwan der Schreckliche / Iwan grosny* (1944-46) oder später Bernardo Bertoluccis *Novecento* (1975).
Edgar Reitz konnte mit *Heimat* wie auch mit der *Zweiten Heimat* erstmals eine epische Langspielfilmversion ungekürzt und unzensiert auf die Kino-Leinwand bringen. Dahinter steht sein Wille, auch auf der fiktionalen Ebene über das filmische Medium das Leben so nachstellen, wie es tatsächlich ist - ohne den ständigen dramaturgischen Drang zur Zeitraffung oder schematischen Verkürzung. Die Nachstellung des Lebens bedarf natürlich auch bei Reitz der

„Inszenierung“, aber zumindest auf der zeitlichen Ebene unternimmt er den Versuch, sich von den konventionellen Formen zu befreien. Damit rückte er der unerreichbaren Idealvorstellung, daß die Filmzeit gleich der Realzeit ist, zumindest einen kleinen Schritt näher. Wie bei der Analyse der *Heimat*-Reihen festgestellt, konnte Reitz dieses epische Ideal zumindest in der Umsetzung der musikalischen Konzerte verwirklichen.

10.1. Der Fernsehaspekt der *Heimat*-Reihen

Die Analyse der Fernsehausstrahlung ist insofern von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit, da beide *Heimat*-Reihen erst durch das deutsche Fernsehen ermöglicht wurden und auch erst über das Fernsehen einer breiten Zuschauerschaft zugänglich wurden. Die „Lange Form“ der *Heimat*-Verfilmungen war durch die Aufteilung in Fernsehfolgen für den gewöhnlichen Durchschnittszuschauer erst verarbeitbar geworden. Nur in der Fernsehausstrahlung konnte den beiden monumentalen *Heimat*-Werken ihre „Monstrosität“ genommen werden.
Die nicht standardisierten, unterschiedlichen Längen der einzelnen Fernsehfolgen von *Heimat* fördern das Erzählerische. Jede Episode hat die Länge, die sich beim Drehen und Schneiden aus dem vorgegebenen Material von selbst ergab und ist nicht künstlich in ein 60- oder 90-Minuten Format gepreßt. Die Folgen der *Zweiten Heimat* sind mit Längen, die sich alle um die zwei Stunden bewegen, für ein durchschnittliches Fernsehpublikum zu lang, während die der ersten *Heimat* längenmäßig stärker variieren und damit nochmals für mehr Abwechslung sorgen.

Edgar Reitz nun nutzte das Fernsehen um mit dessen Mitteln seine eigene Kinovision, die des „epischen Spielfilms“ verwirklichen zu können. Das Fernsehen bot ihm die notwendige Plattform, um die „Lange Form“ des Spielfilms auch massenwirksam an ein Publikum zu vermitteln. Dazu war er bereit, den Kompromiß einzugehen, seinen Film auch in der schlechteren Bildqualität des elektronischen Mediums vorführen zu lassen. Dabei gelang es ihm jedoch, für sich selbst und für ein kleines elitäres Publikum die *Heimat*-Lang-Spielfilme in kleiner und bescheidener Form auf Festivals und in Einzelvorführungen auf die „große Kinoleinwand“ zu bringen.
So gesehen war die Zusammenarbeit mit dem deutschen Fernsehen für Reitz ein kluges Zweckbündnis. Das Fernsehen bot ihm die Möglichkeit, Spielfilme nach seinen eigenen Formen gestalten und verwirklichen zu können, wozu das Kino nicht in der Lage war. International gehört Reitz seither zu den angesehenen deutschen Autorenfilmern mit einem ganz eigenen persönlichen Stil, der auch Auswirkungen auf die internationale Filmgeschichte hatte. Dabei ist das Desaster der deutschen Fernsehausstrahlung der *Zweiten Heimat* eine reine Nebensache. Wer wird schon in zwanzig oder fünfzig Jahren, wenn die *Heimat*-Zyklen möglicherweise zu einem Meilenstein der Filmgeschichte geworden sind, noch über eine Nebensächlichkeit wie eine abgesackte Einschalt-

quote der ARD im Jahr 1993 reden? Das Fernsehen hat die Produktion der Filme zwar mitinitiiert und mitfinanziert, doch über die künstlerische Gestaltung und Reitzs Weigerung, auf die Anforderungen des Fernsehens einzugehen, hat er sich vom deutschen Fernsehen gelöst und *Heimat* wie auch *Die Zweite Heimat* sind zu eigenständigen Produktionen der Filmgeschichte geworden.

Edgar Reitz selbst sieht seine Position gegenüber dem deutschen Fernsehen als gespalten: *„Ich habe meine Arbeit nie in diesem Sinne als rein deutsche Arbeit gesehen. Ich bin ein internationaler Regisseur und habe deswegen zu der Frage des Erfolges ein anderes Verhältnis. Also, die ´Zweite Heimat´ ist von den beiden der erfolgreichere Film - im Export! [...] Also Fernsehen ist ja sowieso ein problematisches Gebiet. Aber immerhin, die ´Zweite Heimat´ hat Exporterfolge, die meines Wissens kein deutscher Film seit dreißig Jahren hatte. Sie wird bis heute überall in der Welt gesehen und gespielt und ist insofern für mich eine Plattform für internationale Begegnungen ohne gleichen. ´Heimat I´ war in diesem Punkt - war durchaus auch weltweit verbreitet - ist allerdings etwas begrenzter in der Aufnahme, weil das natürlich sehr spezifisch deutsch ist, was da erzählt wird. Es hat nicht diese Weite, die Weite des Zugangs. Ich denke, daß es überall auf dem Globus junge Leute gibt, die sich zu künstlerischen Dingen berufen fühlen und sich da in entsprechende Ausbildung begeben und Freundeskreise bilden usw. Es ist eine, in der ganzen Welt leicht verständliche Thematik. Das funktioniert besser als ein Hunsrückdorf. - - - So kehren sich die Dinge um. - Was ja mehr bedeutet als nur die Zugängigkeit der Thematik. Es wirft auch ein Licht auf die Verhältnisse in diesem Lande. Also das deutsche Fernsehen ist mit den Jahren immer provinzieller geworden, immer begrenzter im Horizont, in den Vorstellungen. Und da kann ich nicht sagen, daß das nun eine Frage des öffentlich-rechtlichen Systems oder der Privatanstalten wäre. Die haben sich nun sozusagen gegenseitig runtergeschaukelt auf ein jämmerliches Niveau. Und diese Schraube ist noch lange nicht am Ende, so daß man sich natürlich heute fragen muß, ob Partnerschaften mit dem Fernsehen, gleich welchem System angehörig, noch überhaupt zu künstlerisch relevanten Ergebnissen führen können. [...] Und die Ausstrahlung im Deutschen Fernsehen, die also 1984 mit der ersten ´Heimat´ und ´92 mit der ´Zweiten Heimat´ stattgefunden hat, ist in der Geschichte dieser Werke nur ein marginales Ereignis. Das ist nicht das Zentralereignis für den Film.*[201]

Mit derselben Raffinesse, mit der Reitz zu Beginn seiner Laufbahn den Industrie- und Werbefilm genutzt hatte, seine künstlerische Entwicklung voranzutreiben, genauso nutzt er heutzutage das Fernsehen, um sich auf seinem Weg als Filmemacher künstlerisch weiterentwickeln zu können. Das Fernsehen hat über die Finanzierung der Projekte lediglich das Recht erworben, die Produktion auszustrahlen und mit dieser Ausstrahlung möglicherweise positive Einschaltquoten zu erzielen. Doch damit gelingt es ihm keineswegs, auch die Kontrolle und das Verfügungsrecht über den Filmregisseur Edgar Reitz mitzu-

[201] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

kaufen. Edgar Reitz bleibt, im Gegensatz zu zahlreichen anderen Filmemachern, die sich dem Fernsehen verpflichtet haben, eine eigenständige und freie Künstlerpersönlichkeit. Mit diesem Anspruch muß das deutsche Fernsehen auch bei möglichen zukünftigen Produktionen von Reitz leben!

10.2. Neuorientierung vor dem Hintergrund einer sich verändernden Fernsehlandschaft / Konfrontation von „Kommerz“ und „künstlerischer Freiheit“

Ein Grund für die Probleme bei der *Zweiten Heimat* sind in der veränderten Fernsehstruktur des Jahres 1993 gegenüber 1985 zu suchen. *Heimat* war noch in einer Zeit entstanden, als es in Deutschland nur das öffentlich-rechtliche System gab, das mit der Freiheit ausgestattet war, sein Programm ohne Quotendruck gestalten zu können. *Die Zweiten Heimat* geriet genau in die Phase, in der in Deutschland auf das duale Rundfunksystem umgestellt wurde und die öffentlich-rechtlichen Anstalten immer mehr in die Bedrängnis gerieten, daß ihnen die Zuschauer von den privaten Sendern mit preiswerten, aber aufsehenerregenden Fernsehformaten abgeworben wurden. *Die Zweite Heimat* war noch als hochwertiges Qualitätsprogramm von der ARD konzipiert worden, doch 1993 war man auch in der öffentlich-rechtlichen Anstalt dazu übergegangen, der Konkurrenzsituation mit zuschauerorientierten Formaten entgegenzutreten, um der Abwanderung der Zuschauerschaft überhaupt noch Herr zu werden. Als dann auch noch das teure Qualitätsprogramm der *Zweiten Heimat* quotentechnischen Schiffbruch erlitt und von den Zuschauern schlichtweg ignoriert wurde, entstand eine panische, emotionsgeladene Situation, die sich in einer Fernsehdiskussion des WDR, im Anschluß an die Ausstrahlung der *Zweiten Heimat*, entlud. Der damalige WDR-Intendant Friedrich Nowottny konfrontierte den, für ihn tätigen, Filmemacher Edgar Reitz vor laufenden Fernsehkameras mit seinem persönlichen Unverständnis der Reihe. Nowottny verlangte nach einfacher und eindeutiger „Fernsehware“ mit unmißverständlichen Inhalten, während Reitz auf seiner künstlerischen Gestaltungsfreiheit beharrte. Zum Ende der Diskussion stellte der Intendant die kühne These in den Raum, daß unter seiner Verantwortung eine vergleichbare Großproduktion wie *Die Zweiten Heimat* nicht mehr zustande kommen werde. Joachim von Mengershausen beschreibt den Hintergrund, vor dem sich solch eine emotionsgeladene Atmosphäre innerhalb der Anstalt entwickeln konnte, folgendermaßen: *„Ich hab` das noch sehr gut in Erinnerung - diese Diskussion. Aber wie alle Intendanten war er sehr fernab vom Programm. Er hat wahrscheinlich diese Serie gar nicht gesehen. Er hat, glaub` ich nur ein paar Folgen gesehen. Er hat ja auch davon gesprochen, wie er manchmal da aufgesprungen ist und um den Fernseher herumgelaufen ist - dieser kleine, quirlige Mann - - - Ja, gut - - - Es ist wahr, daß objektiv gesehen die Finanzen der einzelnen Sender, auch des WDR nicht mehr ganz so reich bestückt sind wie in den 70er und 80er Jahren. Aber man darf ja nicht vergessen, die ´Zweite Heimat´ ist ja nicht allein vom WDR finanziert worden, sondern von der ge-*

samten ARD und ein Teil, ca. 20 - 25 % vom Ausland und daß in der Nachfolge davon sehr wohl sehr große Produktionen von der ARD - Gemeinschaftsproduktionen - zustande gekommen sind. [...]Das Geld ist letzten Endes schon da, wenn man sich zusammentut - und wenn man Kooperationen schafft. Da muß ja immer erst einmal eine Übereinkunft da sein, sich auf so etwas zu einigen. Bei der ´Zweiten Heimat´ war das im Gegensatz zur ersten ´Heimat´ sehr einfach - relativ einfach, diese Kooperation herzustellen, weil dieser überwältigende Erfolg von der ´Heimat´ da war. Das macht alles leichter. ´Die Zweite Heimat´ hat alles wieder schwer gemacht. Dieser relative Mißerfolg hat halt auch dazu geführt, daß die Leute sagten, das geht heutzutage nicht mehr. Es sind immer dieselben Leute, die sagen, einmal so und einmal so. [...]Also damals, in den frühen 90er Jahren, war das eingetreten, was man schon vorher wußte, daß es eintreten würde. Aber was sich trotzdem, obwohl man es wußte, niemand bei den Öffentlich-rechtlichen vorstellen konnte, daß sich die Zuschauerzahlen halbieren würden. Und das war natürlich, wenn man vorher 100% hatte und plötzlich nur noch 30 - 40 % - insgesamt bei den Öffentlich-rechtlichen - ein extremer Schock! Früher sind wir ausgegangen von Zuschauerzahlen um 25 - 30 %, die auch die ´Heimat´ hatte. Was insofern auch nicht, wenn man es mal objektiv betrachtet, ein überwältigender Erfolg war, sondern es war ein Durchschnittserfolg, den die ´Heimat´ hatte. Von heute aus gesehen ist das sensationell, aber damals haben wir aufgeatmet - wir haben gesagt, Gott sei Dank sind wir nicht unter 20 % gerutscht mit dem Film. Aber normalerweise hatten wir mit vielen Filmen so 30, 40, 45 %, und zwar nicht nur mit Krimis, sondern mit sehr interessanten anderen Filmen. [...]Dieser Verlust von ungefähr 60 % an Zuschauern im Durchschnitt hat, nachdem das offensichtlich war, viele Leute doch ziemlich fertig gemacht. Die Nerven lagen blank. Aber im Zusammenhang mit der ´Zweiten Heimat´ muß ich sagen, hat, soweit ich das sehen kann, sich die ARD auch trotz aller Verführungen und Einflüsterungen der Presse nicht dazu hingegeben, zu sagen, also das war das allerletzte, was wir gemacht haben. Die Presse hat das immer geschrieben. Aber niemand in der ARD hat das gewollt. Noch nicht einmal der damalige Programmdirektor und heutige ARD-Programmdirektor, der Herr Struve, der eine etwas fragwürdige Rolle dahingehend gespielt hat - noch nicht einmal der hat das gesagt. Es war eine Übereinkunft, auf die ich auch gedrungen habe - mit der Begründung, ihr habt dem zugestimmt - also müssen wir das auch bis zum Ende tragen und wir dürfen nicht so tun, als hätten wir eine Dummheit begangen - was ja auch nicht stimmt, denn niemand hat ja eine Dummheit begangen, sondern man hat ein interessantes, avanciertes Programm produziert, das halt nicht die Breitenwirkung hatte, die man sich so wünscht, wenn man im Fernsehen arbeitet. [202]

Mittlerweile, acht Jahre nach der *Zweiten Heimat*, hat sich die Konkurrenzsituation zwischen den öffentlich-rechtlichen und den Privatanstalten so weit geglättet, daß es ein geregeltes Nebeneinander gibt. Die Panik von 1993 ist gewichen und die Quoten haben sich auf beiden Seiten eingependelt.

---

[202] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

Doch die Frage bleibt, inwieweit ein Sender wie die ARD bei einem zukünftigen Großprojekt einem einzelnen Filmemacher, wie etwa Edgar Reitz bei der *Zweiten Heimat*, noch völlige Gestaltungsfreiheit einräumen mag. Tatsächlich gab es in den vergangenen Jahren Großproduktionen, Mehrteiler und Langfilmreihen, die episch angelegt waren.
Bei genauer Betrachtung kann man aber dennoch anzweifeln, ob die Regisseure, die diese Projekte umsetzten, tatsächlich vollkommen frei und unbeeinflußt, nach ihren eigenen persönlichen und autobiographisch geprägten Ansprüchen Regie führen durften. *Die Klemperer Tagebücher* beispielsweise wurden nicht von einem, sondern von zwei Regisseuren gedreht, von Kai Wessel und Andreas Kleinert. Ob tatsächlich nur organisatorische Gründe und ein enger Drehplan die Verantwortlichen zu einem solchen Schritt gezwungen haben, oder ob es nicht vielmehr die Tatsache war, daß sich mit zwei Regisseuren das Gesamtprojekt besser kontrollieren ließ, bleibt sehr fraglich.
Fakt an solch einer Produktionsmethode ist jedoch, daß der Sender nicht mehr die Handschrift eines einzelnen Regisseurs, einer Filmemacherpersönlichkeit, wollte, sondern vielmehr die handwerklich routinierte Verfilmung eines, bis ins Detail (von Peter Steinbach!) vorgeplanten Drehbuches ohne spontane Ergänzungen, Ideen oder Variationen.
Auch an dem zweiten Großprojekt der ARD mit dem Titel *Der Laden* wird der Wunsch der beteiligten Sender nach mehr Kontrolle über den Regisseur erkennbar. *Der Laden* war schlichtweg eine „Literaturverfilmung“ nach Erwin Strittmatter, die den Regisseur Jo Baier über die vorgegebene literarische Geschichte auch gestalterisch einengte.
Hinzu kommt noch, daß die Verfilmungen allesamt mit Finanzmitteln deutscher Filmförderungsanstalten zustande kamen, was der künstlerischen Gestaltungsfreiheit der Regisseure sicherlich auch nicht zu Gute kam!

Die filmischen Visionen einer Filmemacherpersönlichkeit waren bei diesen Projekten der ARD nicht gefragt, sondern lediglich eine vorausplanbare Zuschauerquote, derentwillen die Gestaltungsfreiheit bewußt eingeschränkt wurde. Experimentelle Formen, wie Reitzs Mischung von Schwarz-weiß- und Farbaufnahmen, der Einsatz avantgardistischer Musiken oder vergleichbare Weiterentwicklungen der filmischen Sprache, wären bei diesen Verfilmungen sicherlich unmöglich gewesen!
Joachim von Mengershausen hingegen vertritt die optimistische Ansicht, daß die heranwachsende junge Generation von Fernsehverantwortlichen den Filmemachern auch zukünftig Freiheiten gewähren kann:„*Es ist eine neue Generation jetzt da, es gibt sicher andere Referenzen. [...] Edgar ist 66, ich bin 63, mein Chef ist 43; ungefähr 40 % meiner Kollegen sind unter 40. Es ist klar, daß die etwas anderes wollen, als wir damals gewollt haben. Aber ich glaube, daß das Fernsehen keineswegs bis zum Verrücktwerden einen Krimi nach dem anderen herstellen sollte, der sich ähnelt wie ein Ei dem anderen. Das halt`*

ich für ausgeschlossen. Aber die ganze Programmplanung zeigt, daß das nicht so ist. Das wäre ja auch gar nicht erwünscht, das wäre ja das Ende.[203]

Vor diesem Hintergrund bleibt es interessant, zu verfolgen, welchen Weg die geplante dritte Fortsetzungsreihe von *Heimat*, die der Südwestrundfunk gemeinsam mit Edgar Reitz und dem Autoren Thomas Brussig verfolgt, nehmen wird. Wird die ARD entgegen der Drohung Friedrich Nowottnys dieses Projekt tatsächlich verwirklichen und dabei nicht in Streit mit dem Filmemacher Reitz geraten? Wie weit werden auf der anderen Seite die Kompromisse gehen, die Edgar Reitz einzugehen bereit ist, um seine *Heimat*-Zyklen-Trilogie vollenden zu können? Wird man Reitz beispielsweise weiterhin die Freiheit gestatten, die Länge der Folgen variabel zu handhaben oder Szenen spontan, während der Dreharbeiten, noch umzugestalten?

Möglicherweise bekommt die ARD ja auch ihre „90-Minuten-Einheitsware“, während sich Edgar Reitz vorbehält, aus dem Material, seine „eigene, unabhängige Kinoversion“ zu schneiden, die nicht andauernd auf die Quote und die Wünsche der großen Masse schielen muß und so als „freies Kunstwerk“ die Zeiten überdauern kann!

---

[203] ebd.

11. Ausblick auf zukünftige Formen

Die Fernsehreihen *Heimat* und *Die Zweite Heimat* waren ästhetische Wegbereiter sowohl für die Kino- wie auch die Fernsehgeschichte.
In den letzten Jahren des ausgehenden 20. Jahrhunderts unterliegt nun die Computertechnik einer immer stärkeren Verbreitung und dehnt sich mit immer rasanterer Geschwindigkeit bis in alle Bereiche des menschlichen Lebens aus. Die Digitalisierung von Daten jeglicher Art - ob Texte und Zahlen, Statistiken, Börsenkurse, Baupläne, Musik und Tonaufnahmen oder auch Grafiken, Photographien oder Videosequenzen - hat zu einem bedeutenden gesellschaftlichen Umbruch geführt.
Selbstverständlich macht diese rasante technische Entwicklung der Digitalisierung auch vor dem Film nicht Halt.
Vor diesem Hintergrund soll an dieser Stelle auf die Veränderungen hingewiesen werden, denen das filmische Medium durch Einführung der digitalen Techniken zwangsläufig unterzogen sein wird.

Von je her brachten technische Neuerungen für den Film auch ästhetische Veränderungen mit sich. Man bedenke nur die Einschnitte, die etwa die Einführung des Tonfilms, der Farbaufnahme oder auch die des Breitwandformates bedeuteten.
Durch die digitalen Techniken ergeben sich für die Filmemacher neuartige Gestaltungsmöglichkeiten in bisher ungeahntem Ausmaß. Diese neuen Möglichkeiten der Filmgestaltung gilt es erst einmal zu erlernen, um sie zukünftig gestalterisch sinnvoll einsetzen zu können.

11.1. Ist Fernsehepik im gegenwärtigen Fernsehen möglich?

Bei der Untersuchung der fernsehspezifischen Gestaltungsformen von Mehrteilern oder Serien war festgestellt worden (siehe Kapitel 6), daß sich bereits lange vor *Heimat* die mehrteilige „Lange Form“ als ein Mittel der Zuschauerbindung gefunden hatte. Entgegen der vielzitierten Äußerungen von Edgar Reitz und Joachim von Mengershausen war anhand einiger Beispiele (Umgelter, Eckermann, Fechner, Gräwert) erläutert worden, daß es bereits zuvor Formen und Formate im deutschen Fernsehen gab, die auf stilistische Elemente des Romans bzw. der „geschichtlichen Chronik“ zurückgriffen und die von Reitz in *Heimat* aus der ungewohnten Erzählperspektive der bäuerlichen Hunsrücker Bevölkerung variiert wurden.
Nach dem, um den Terminus des Joachim von Mengershausen zu benutzen, „relativen“ Mißerfolg der *Zweiten Heimat* tat sich die ARD schwer, erneut ähnliche Großprojekte in Angriff zu nehmen. Zu tief saß noch die Furcht vor einer nochmaligen Verweigerung der Zuschauer.
Zwar vermochte die gesamte ARD die Drohung des damaligen WDR-Intendanten Nowottny nicht in die Tat umsetzen, derartige Projekte von seinem Sendern gar nicht mehr zu fördern. Trotz alledem bleibt festzustellen, daß die

ARD sich an ihre jüngsten Großproduktionen wie *Der Laden* von Jo Baier oder *Die Klemperer-Tagebücher* von Kai Wessel und Andreas Kleinert nur noch in großangelegten Gemeinschaftsproduktionen heranwagt und diese Projekte zusätzlich durch eine Co-Finanzierung mit Mittel der regionalen Filmförderungsanstalten „absichert".
Mit Interesse darf man deshalb die momentanen Aktivitäten des Südwestrundfunks Baden-Baden beobachten, der jeglicher Verweigerungshaltung des WDR zum Trotz, doch das „Wagnis" einer Folgeproduktion von *Heimat* mit Edgar Reitz einzugehen scheint.
Mittlerweile hat sich die Konkurrenz zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern soweit eingependelt, daß jeder seinen Anteil an Zuschauern hat und die Öffentlich-rechtlichen nicht mehr die Einbrüche befürchten müssen, die sie in den ersten Jahren der privaten Konkurrenz hinzunehmen hatten. Aber auch die Privatsender haben in jüngster Zeit vereinzelt den Schritt in Richtung großangelegter Reihen oder Mehrteiler gewagt, die zu einem Fernsehereignis aufgebaut werden sollten. Man denke etwa an die Sat 1-Produktion *Der König von St. Pauli* von Dieter Wedel.
Wenngleich hier sicherlich das kommerzielle Interesse im Vordergrund steht, und auch dementsprechende Themen gewählt wurden, bleibt aber trotzdem festzustellen, daß eine episch angelegte Form auch heute noch ein interessantes Mittel der Fernsehmacher ist, das Publikum über die Identifikation mit dem Stoff langfristig an den Sender zu binden.

11.2. Entwicklung neuer Medien durch die Technik der Digitalisierung

Bei der Analyse von *Heimat* und der *Zweiten Heimat* war festgestellt worden, daß die „filmische Geschichts-Chronik" ein streng lineares filmisches Gebilde ist, das sich entlang der Zeitachse einer bestimmten Epoche bewegt. Zwar wechselt der Regisseur zwischen unterschiedlichen Erzählebenen, in denen die Erlebnisse unterschiedlicher Protagonisten geschildert werden; alles in allem wird aber nie die chronologische Linie der Erzählung durchbrochen. Die dargestellten Episoden sind nacheinander auf einem durchgängigen Filmstreifen gespeichert.

Von Anbeginn an unterlag der Film einem einfachen linearen mechanischen Prinzip: Die Filmbilder werden in der Kamera nacheinander auf einen durchgängigen Filmstreifen belichtet, der nach Entwicklung und Bearbeitung in einer, im Schnitt festgelegten Reihenfolge wieder durch einen Projektor läuft und Bild für Bild auf die Leinwand projiziert wird.

Aus diesem mechanisch-technischen Prinzip läßt sich auch das dramaturgische Grundprinzip des Kinos ableiten: Auf der Leinwand findet ein Geschehen unweigerlich statt - ohne daß der Zuschauer auf dessen Verlauf Einfluß nehmen kann. Hieraus kann der Film bei einem entsprechend gestalteten Plot seine

Spannung und Dramaturgie beziehen, mit der er den Zuschauer in seinen Bann zieht.

Durch die digitalen Speichertechniken wird dieses, noch durch die Mechanik der ursprünglichen Apparaturen, vorgegebene lineare Grundprinzip in Zukunft außer Kraft gesetzt werden können.
Diese einschneidende Veränderung unserer Kultur, die sich ja nicht nur ausschließlich auf den Film bezieht, beschreibt Edgar Reitz in seinem Essay „Die Wiedergeburt des Epos aus den Netzwerken“: *„Wir stehen vor dem Ende des linearen Denkens. [...] Seit hundert Jahren werden Filme auf Bändern, auf Filmspulen produziert. Sie haben deswegen einen Anfang, eine bestimmte Dauer und ein Ende. Die ganze Ästhetik des Kinos, aber auch die des Fernsehens war von diesem Gesetz bestimmt, daß ihr der mechanische Ablauf eines Bandes zugrunde liegt. Dieser Ablauf ist in der Regel auch ununterbrechbar. Der ganze Rhythmus, die Dramaturgie, die Form des Erzählens oder des Ausdrucks waren hundert Jahre lang von dieser Logik des linearen Ablaufs beherrscht. Wir konnten uns auch überhaupt keine andere Regel vorstellen, denn sie korrespondiert ja mit dem Grundgesetz der modernen Welt, in der die Kausalität herrscht. [...] Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst denkt der Mensch linear. Die Zeit erleben wir als Vektor, der für uns alle nur in eine Richtung läuft. Vor allem aber laufen alle Maschinen nach diesem Gesetz, das für alles einen Anfang, eine Dauer und ein Ende definiert. [...] Ich erzähle meine Geschichten gern als ´Chronik´, denn sie folgte diesem Gesetz auf wunderbare, unentrinnbare Weise. Das digitale Zeitalter aber ist nicht-linear. Sobald ein Film digitalisiert ist, können wir ihn völlig anders benutzen als bisher. Er ist nun nicht mehr auf einem Band gespeichert, sondern quasi auf einer Fläche oder im Raum. Jede Stelle daraus ist augenblicklich erfaßbar. Der Zeitablauf kann jederzeit verändert, umgekehrt, fragmentiert werden. [...]Das wird aber vor allem das Erzählen verändern. Die neue Erzählkultur wird kaum noch dramaturgisch sein, denn gerade das, was bisher das Publikum bei der Stange hielt, die dramaturgische Logik, der scharf kalkulierte zeitliche Ablauf, ist in Zukunft hinderlich. [...] Die neuen Erzählformen müssen ebenfalls digital werden. Was bedeutet das? Sie werden in kleine, eng auf das Leben bezogene Einheiten zerfallen. Die großen Zusammenhänge entstehen erst durch die Benutzung, durch Kombinationen. [...]Es hat aber alles schon einmal gegeben. Vor dreitausend Jahren haben die Menschen nicht linear gedacht. Das war die Zeit, in der die großen Epen wie die Odyssee entstanden sind oder noch früher das Gilgamesch-Epos oder die Edda. Die Menschheitsgeschichte ist unendlich bereichert worden in dieser Zeit, als die Geschichten nicht aufgeschrieben, sondern vorwiegend mündlich verbreitet wurden. Alle klassischen Konflikte, alle bewegenden Gefühle und menschlichen Konstellationen sind, wie wir wissen, in diesen frühen Mythen, Märchen und Epen enthalten. Aber bei aller Dramatik und Tiefe der Empfindung kommen sie nicht in einer bestimmten Reihenfolge der Erzählung vor. Die Figuren der griechischen Mythologie können nie zu Ende erzählt werden, denn es gibt von jeder Szene zahllose Varianten, Anmerkungen und Verweise auf andere Erzählzyk-*

len. [...]Was wir heute „digital“ nennen, ist die Wiederentdeckung der biologischen Beziehungen in der Gesellschaft. Das Hirn des einzelnen wird mehr und mehr das Modell für das gesellschaftliche Ganze. Wir werden in dem Maße, wie die künstlichen Netzwerke wachsen, lernen, neue Mythen zu bilden und in epischen Formen zu erzählen. [...] Die Formen der Chronik, des Dramas, der Reportage oder des Vollprogramms haben ausgedient.“[204]

Reitzs These, die Digitalisierung könne in ein neues archaisches Zeitalter führen, macht, wenn auch in stark überzeichneter Form, auf die Dimensionen der Veränderungen aufmerksam, denen unsere Gesellschaft in den kommenden Jahren ausgesetzt sein wird. Das Entstehen einer immateriellen digitalen Weltkultur bedeutet aber in erster Linie eine gravierende Veränderung der Märkte. Die momentan um sich greifenden Globalisierungstendenzen werden nach Reitzs Auffassung auch vor den Bildermärkten nicht Halt machen. In Zukunft werden auch sie in die Hand einiger weniger großer Konzerne übergehen.
Durch diese Anonymisierung der Eigentumsverhältnisse gehe die wichtigste politische Position der Filmemacher seiner Generation nun völlig verloren: Das Verhindern der Teilung von Kultur und Wirtschaft![205] Das bedeutet überspitzt formuliert, daß die heutzutage so gepriesene Globalisierung die Freiheit der Menschen und der Kunst einschränkt! Wenn das tatsächlich geschieht und die Großkonzerne ihre digitalen filmischen Produkte gegenüber äußeren Einflüssen abschotten, wird der unabhängige Filmemachermarkt auf andere Medien ausweichen müssen oder aber am klassischen photographischen Film festhalten und ein eigenes unabhängiges Vertriebssystem ausbauen müssen. Um dieses welt- oder auch nur landesweit in die Tat umsetzen zu können, werden Zusammenschlüsse der unabhängigen Filmemacher notwendig sein. Nur gemeinschaftlich wird sich die freie Kunst dann noch gegen die digitalen Monopolisten behaupten können.

Zielsetzung einer jeden Filmproduktion war von Anbeginn an, eine möglichst große Anzahl an Zuschauern zu erreichen. Erst die Aussicht auf finanzielle Gewinne war seit je her die Rechtfertigung für die Produktion von Filmen.
Koproduktionen von Filmwirtschaft und Fernsehanstalten waren insbesondere in Zeiten, in denen die Kinos ständig rückläufige Zuschauerzahlen zu beklagen hatten, Hilfsmittel, um das Problem der Zuschauererreichbarkeit zu überbrücken.
Durch die ständig wachsende mediale Vernetzung werden sich zukünftig jedoch neue Wege für die Verbreitung von Filmen bzw. bewegten Bildern auftun.
Zu allererst muß dabei jedoch die Frage nach sinnvollen Konzepten stehen. Wird eine mögliche staatliche Unterstützung die Zukunft eines digitalen filmi-

---

[204] Reitz, Edgar: Die Wiedergeburt des Epos aus den Netzwerken. in: Bilder in Bewegung - Essays - Gespräche zum Kino. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995. S. 276 ff.
[205] Reitz, Edgar: Diesseits der Zukunft - Die Filmkunst in Erwartung der digitalen Bilder. in: Bilder in Bewegung - Essays - Gespräche zum Kino. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag 1995. S. 227.

schen Mediums sichern können oder ist ein unabhängiger, sich selbst tragender Filmemachermarkt mit qualitativ hochwertigen Filmprodukten, die auch größere Publika erreichen, nicht die sinnvollere Lösung. Ähnlich wie die unabhängigen deutschen Filmemacher einst ihren „eigenen“ „Filmverlag der Autoren“ gründeten, könnten sich auch heutige unabhängige Filmemacher im Zusammenschluß gegen die globalisierten und digitalisierten Filmmonopolisten erheben.
Veränderungen des Mediums selbst werden unabdingbar sein. Beispielsweise werden die Medien Fernsehen und Computer bzw. Internet auf kurz oder lang sich zu einen neuen Medium vereinigen, das den Anwendern im privaten Bereich interaktive Angebote wie auch vorproduzierte Vollprogramme anbietet.
Das Kino als Medium des öffentlichen Bereiches wird daneben eine eigene Stellung einnehmen.
Wie genau die Veränderungen dieser Medien aussehen werden, ist in der heutigen Situation schwer vorhersehbar. Fest steht jedoch schon jetzt, daß Veränderungen, wie auch immer sie ausgestaltet sein werden, unsere Gesellschaft zu einem verantwortungsvollen Umgang verpflichten. Die Selbstregulierung des Marktes, aber auch die Erziehung der Bürger zu einem eigenverantworteten und sinnvollen Umgang mit der neuen Technik werden bedeutsam sein. Staatliche Eingriffe, um die entstehenden Systeme vor einer vollkommenen Ausbeutung durch die Großkonzerne zu bewahren, können demgegenüber auch große Gefahren bergen. Insbesondere den Stellenwert des öffentlich-rechtlichen Rundfunks mit seinem Auftrag zu Information, Bildung und Unterhaltung gilt es, vor diesem Hintergrund nochmals genau zu überprüfen.
Auch stellt sich die Frage, welchen Stellenwert der europäische Film gegenüber der übermächtigen amerikanischen Konkurrenz einnehmen soll und ob im Rahmen der europäischen Einigung nicht auch über eine einheitliche europäische Filmförderung nachzudenken ist, die in erster Linie die allgemeine Aufführungssituation verbessert und sich nicht bloß auf die provinzielle Einzelförderung spezieller regionaler Filmprojekte zurückzieht. Die koordinierte Ausbildung spezieller Medienberufe, wie etwa von Autoren, Produzenten oder Producern könnte einen bedeutsamen Anstoß zu einer eigenständigen europäischen Filmkultur geben, die sich kommerziell selbst trägt und nicht ständig auf Subventionsmittel zurückzugreifen muß, die ja die eigene Gestaltungsfreiheit wieder begrenzen.

Zusammenfassend kann man zu dem Ergebnis kommen, daß die neuen digitalen Techniken viele Chancen aber auch zahlreiche Gefahren und Verführungen beinhalten. Zukünftig wird man dabei zwei Bereiche unterscheiden müssen:
1. Lineare Filme oder Vollprogramme, die die digitalen Techniken zur Verbesserung der Bildqualität und zur Optimierung der Bearbeitungszeit nutzen
2. Interaktive Filme, Videos oder Programme, bei denen der Zuschauer seinen bisherigen Status verliert und zum selbst agierenden „User“ wird
Diese interaktiven Medien teilen sich nochmals auf in solche, die im privaten Bereich von einer Einzelperson genutzt werden (View-on-Demand-Fernsehen,

interaktive Computerspiele, interaktive DVD-Rom-Filme) und in interaktive Kinofilmangebote, die sich an ein öffentliches Publikum richten und die die Minderheiten des Publikums immer zu ungewollten Kompromissen nötigen. Aus dieser Tatsache heraus ist es fraglich, ob der interaktive Kinofilm überhaupt eine Chance haben wird. Hinzu kommt die Tatsache, daß der Film von Anbeginn an ein passives Medium ist, das den Zuschauer durch seine Dramaturgie und seinen Spannungsaufbau zu fesseln versucht - ohne daß dieser das Geschehen auf der Leinwand beeinflussen kann. Ob das große Kinopublikum diese, über 100 Jahre gewachsene, Konvention aufzugeben bereit ist, bleibt sehr fraglich. Außerdem stellt sich beim interaktiven Film das Problem der Fragmentierung. Wenn sich ein Zuschauer durch einen Film mit Verzweigungen bewegen muß, entsteht für ihn immer das Gefühl andere Handlungsstränge des Films zu verpassen. Man kann ganz einfach einen interaktiven Film in einer einmaligen Kinoaufführung nicht komplett sehen. Anders bei privaten CD-Rom- und DVD-Rom-Anwendungen. Hier besteht immer die Möglichkeit, einen interaktiven Film oder ein Spiel mehrfach anzusehen und so die unterschiedlichsten Variationsformen herauszufinden.
Beachtenswert jedoch sind die Möglichkeiten des linearen digitalen Kinos. Hier bietet die neue Technologie zahlreiche Verbesserungen - aber auch große Gefahren, die Edgar Reitz aus Sicht des Filmemachers erläutert: *„Ohne Zweifel wird die Technik, die Reproduktionstechnik im elektronischen Bereich immer besser und man ist heute nahe daran, die gleiche Auflösung wie beim 35mm-Film zu erreichen. [...] Das ist insofern gesehen natürlich ein Fortschritt, denn bei der Verbreitung von Filmkopien schleichen sich unzählige Fehler ein - auch ästhetische Fehler. [...] - - - Aber - es gibt eine wahnsinnige Gefahr in all dem! Die Verteilung, die Distribution von Filmen in diesen Formaten, erfordert einen gewaltigen technologischen Aufwand und wird sich immer nur in den Händen ganz weniger befinden. Wenn solche Standards einmal die Welt erobern, wird es so aussehen, daß nur noch drei oder vier Konzerne - wahrscheinlich irgendwo in Hollywood - von einer großen Zentrale aus die Filme in die Kinos senden und daß von dort her die Programme zentral vollkommen gesteuert werden können. Alles, was nicht in diese Kanäle gelangt, gelangt auf keine Leinwand! - Und die Kinos werden auf eine fatale Weise in Abhängigkeit geraten - von diesen großen Verteilungssystemen. [...] - und damit verschwindet der unabhängige Filmemachermarkt vollkommen von der Bildfläche! Es kommt weiter hinzu, daß diese Verfahren unglaubliche rechtliche Fragen aufwerfen. Natürlich ist der Schutz der Inhalte im Interesse der Rechteinhaber - die Konzerne, die das machen und in der Regel Eigentümer der Verbreitungs- und Vervielfältigungsrechte an den Werken sind, werden alles tun, Raubkopien und ähnliches zu verhindern. Dazu wird man Verschlüsselungssysteme erfinden, die es auf den Übertragungswegen unmöglich machen, daß irgendjemand an das Programm kommen kann, der nicht lizenziert ist. Mit dem Ergebnis, daß es absolut monopolistische, weltweit funktionierende monopolistische Verhältnisse im Bereich der Rechte geben wird. - Und daß nur noch überhaupt auf die Leinwände gelangen kann, wer seine Rechte an diese Konzerne gegeben hat. - Oder umgekehrt, wer nicht bereit ist,*

die Rechte an diese Konzerne abzutreten, wird chancenlos sein. [...] Man kann also sagen, wer Eigentümer der Normen ist, kann verhindern, daß irgendjemand anderes mit seinem Programm auf dem gleichen Kanal erscheint. Das kann Jahrhunderte dauern, bis sich so was auflöst! Das kann eine ganz verändernde Kultur mit sich bringen. [...] - So schön das ist - es ist ungeheuer verführerisch - und man sieht auch schon, wie die Löwen da das Maul aufsperren - und mit welcher Gier sie nach diesem Medium schnappen! - Das wird uns alle enteignen! - Das muß man auch dabei sehen.“[206]

Bei allem Fortschritt der Digitalisierung wird der Mensch bis zu einem gewissen Grad nicht aus dem Film wegzudenken sein. Ein komplett computeranimierter Film, in dem auch die Schauspieler vom Computer entworfen und eingerechnet werden, wird für das große Publikum wegen der fehlenden menschlichen Identifikationsmöglichkeiten undenkbar sein. Reitz erläutert, daß schon früh in der Filmgeschichte die Stars entstanden seien, deren Gesichtern die gesamte Welt eine faszinierende Symbolkraft zugestanden habe. In ihren Gesichtern seien alle Gefühle zum Ausdruck gekommen, in denen wir uns gerne wiederfinden. Das Publikum habe sich nun offensichtlich beim Anblick dieser Gesichter immer wieder neue Fluchtwege aus der Welt schaffen können. Der Film sei ohne diese Stars nie zu dem Weltmedium geworden, das er ist. Das menschliche Gesicht schaffe immer noch die stärkste Wirkung auf der Leinwand. Dazu benötige man kaum Technik. Den Zuschauern als Individuum werde deshalb der Humanismus [der sich in den Gesichtern auf der Leinwand mit ihren Gefühlsausdrücken manifestiere] nicht abhanden kommen. Er passe nur nicht mehr zu den Konzernen, den großen Handelsketten oder der globalen Unterhaltungsindustrie.[207]

Das humanistische Grundbedürfnis des Menschen ist nun sicherlich auch ein Argument dafür, daß sich der große Kinofilm in nicht-linearer, interaktiver Form nicht durchsetzen wird. Grundvoraussetzung einer jeden Filmrezeption ist die Subjektivität. Da jeder Zuschauer bei der Ansicht eines Films andere Empfindungen hat, wird die zur Verallgemeinerung neigende Interaktivität fraglich. Dazu Edgar Reitz: *„Wenn die Erzählkunst in der Lage wäre, uns die Welt als Simultanereignis zu entschlüsseln, dann würde sie unseren Horizont auf phantastische Weise erweitern... Aber ... das simultane oder nicht-lineare Erzählen überfordert den einzelnen Erzähler. Die gewaltige Stoffmasse könnte niemand allein bewältigen.“*[208] Aber nicht nur der Erzähler, auch der Anwender würde bei einem nicht-linearen, simultanen Erzählereignis von der ungeheuren Stoffmasse schlicht überfordert!

---

[206] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

[207] Die Zukunft des Kinos. in: Hollywood goes digital - Neue Medien und neues Kino. (Printausgabe der Zeitschrift „Telepolis - Die Zeitschrift der Netzkultur). Hrsg. v. Stefan Bollmann. Nr.2/Juni 1997. Mannheim: Bollmann Verlag GmbH 1997. (Erstveröffentlichung im World Wide Web unter der Adresse http:\\www.heise.de/tp. - copyright: Hannover: Verlag Heinz Heise GmbH & Co KG. S.62ff.

[208] ebd. S. 65.

Eine der Hauptgestaltungsformen eines Filmkünstlers ist die Auswahl der Filmszenen, die der Zuschauer zu Gesicht bekommen soll. Wenn der Zuschauer jedoch plötzlich auf „Alles“ Zugriff haben kann, etwa das gesamte gedrehte Filmmaterial einer Filmszene in den verschiedensten Varianten, verliert das Werk zwangsläufig seine künstlerische Form, da alles beliebig und alles austauschbar geworden ist.
Außerdem führt Reitz weiter aus, daß die „Zuschauer“ in interaktiven Computerspielen, die auf die direkte Mitwirkung setzen, getäuscht würden, da hier die alltäglichen Regeln nicht mehr gelten. Jeder könne hier sein Leben korrigieren und so oft „leben“, wie er wolle. In jedem Menschen sei aber die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Spiel und Wirklichkeit angelegt. Film dagegen sei durch die Grundsituation bestimmt, daß jemand erzähle und ein anderer zuhöre. Der Erzähler beschreite mit seiner Geschichte einen Weg vom Bekannten ins Unbekannte und betrete eine Welt, die ihm und seinem Publikum bis dahin fremd gewesen sei. Filmische Geschichten würden zu Mythen, wenn sie gut erzählt seien, eine tief Symbolkraft enthielten und ihre Figuren unsterblich seien. Im Unterschied dazu bauten die Computerspiele auf Riten auf, die man auch als Spielregeln betrachten könne, und die auf eine bestimmte Weise vollzogen werden müssen.
Aus diesem Grund könnten interaktive Eingriffe in Geschichten und selbstgemachte Erzählungen keinen Erfolg haben. Sobald die Menschen [„User“] sich selbst einmischten, gerate auch ein Mangel an Talent in die Geschichte und ruiniere sie. Das alte Autorenkonzept verhindere die Nicht-Linearität.[209]
Als Schlußfolgerung der Reitzschen Äußerung kann man feststellen, daß gerade der, von der Moderne geschaffene, Humanismus (die Rücksichtnahme auf das Individuelle eines jeden Menschen) der digitalen Nicht-Linearität widerspricht. Beide schließen einander aus.

Zusammenfassend sollen im Folgenden noch einmal die Veränderungen aufgelistet werden, die sich bei einem möglichen Umstieg auf den interaktiven digitalen Film zwangsläufig ergeben. Dazu müssen die drei Hauptbereiche eines Films unterschieden werden:

1. die Produktion:
Durch die vielfältigen Variations- und Auswahlmöglichkeiten eines nicht-linearen Films muß eine enorme Materialfülle produziert werden, die regiemäßig gar nicht mehr von einer einzigen Person bewältigt werden kann. Daraus erwächst die Konsequenz, daß nicht-lineare Produktionen in noch stärkerem Maße Gemeinschaftsarbeiten sein müssen. Der eigentliche Regisseur und/oder Autor muß Teile, Sequenzen oder Episoden an andere übertragen und behält lediglich die künstlerische und gestalterische Gesamtaufsicht des Projektes sowie die Produktion wichtiger Hauptsequenzen in seiner Hand. Er muß (oder kann!) seinen Mitarbeitern mehr Freiheiten bei der Umsetzung eines, ihnen

[209] ebd. S.67ff.

übertragenen Themas gewähren. Dieses kann insbesondere für den Filmnachwuchs eine neue Chance bedeuten, da sich ihm in dieser Nische Möglichkeiten bieten, ohne die sonst üblichen äußeren Zwänge, bereits früh eigenverantwortete Erfahrungen zu sammeln und möglicherweise auch noch Raum zum Experiment zu finden.

2. die Distribution:
In der Anfangsphase wird es bei einer digitalen Verbreitung, egal ob linear oder nicht-linear, vor allem zu finanziellen und technischen Problemen kommen. Erst wenn wirklich ein Großteil der weltweiten Kinos mit den neuen elektronischen Projektionstechniken ausgestattet ist, macht ein Umstieg marktwirtschaftlichen Sinn. Die finanziellen Mittel zur Einführung eines weltweiten Standards werden nur die großen Medienkonzerne aufbringen können, die damit ihre, bereits jetzt schon monopolistisch geprägten Strukturen noch ausbauen können.
Die Vorteile der digitalen Distribution, der Übertragung eine Films via Datenleitung in die Kinos, bestehen in erster Linie in der Kostenersparnis und dem Geschwindigkeitsgewinn beim Transport. Außerdem besteht für die einzelnen Kinobetreiber die Möglichkeit, ihre Programme flexibler gestalten zu können, da jeder Film eines Verleihers unmittelbar abrufbar ist.
Die Frage dabei ist halt nur, welchen Film ein Konzern oder Verleiher überhaupt in sein Angebot aufnehmen wird.

3. die Konsumption
Der Zuschauer, als Endabnehmer wird auf den ersten Blick von der Einführung digitaler Filmtechniken durch die verbesserte Qualität und größeren Angebotspalette profitieren. Bei genauerer Betrachtung jedoch muß man feststellen, daß er mehr und mehr in Abhängigkeit der wenigen weltweiten Großkonzerne gerät, die sein Unterhaltungsbedürfnis für den eigenen Profit benutzen.
Voraussetzung für die Rezeption einer nicht-linearen Filmerzählung schließlich ist die Bereitschaft des Zuschauers eigene Aktivität zu entwickeln und sich von der, zur Gewohnheit gewordenen, passiven, aufoktroyierten Steuerung durch einen Film loszulösen. Das neue, interaktive Medium verlangt vom Zuschauer, sich selbst in einen filmischen Stoff einbinden zu lassen und über die eigene Kreativität den Verlauf einer Handlung mitzubestimmen - sich also selbst durch die nicht-lineare Filmerzählung zu steuern. Heutige Muster des Fernseh-Zappings weisen zwar bereits ähnliche Rezeptionsgewohnheiten auf, führen aber zu einem wahllosen, vollkommen zufälligen Ergebnis. Die neue Form der interaktiven Filmerzählung hingegen weist einen inhaltlich und formal bewußt gewollten Bezug auf. Die neue Aufgabe des Regisseurs in der Phase der Produktion ist nun, diesen Gesamtbezug herzustellen, dem Zuschauer also filmische Vorgaben und Erzählstränge zu liefern, zwischen denen er sich entscheiden kann.
Neben dieser zukünftigen nicht-linearen Fernseh- oder Computer- Ebene gibt es für multimedial angelegte Konzepte weitere Verbreitungsmöglichkeiten. So tritt beispielsweise die Verknüpfung von privater und öffentlicher Filmrezep-

tion hinzu, wenn sich das Gesamtwerk einer Filmerzählung auch noch auf unterschiedliche, momentan noch voneinander isolierte Medien wie Fernsehen, Rundfunk, Kino, Internet, Video etc. aufsplittet.
Die Konsequenz für den Zuschauer besteht nun darin, daß am Ende jeder an einer vollkommen individuellen Filmerzählung teilgenommen hat. Bei paralleler Ausstrahlung mehrerer Erzählstränge können zwangsläufig nicht alle Zuschauer das gleiche Werk gesehen haben, sondern jeder Teilnehmer kann sich immer nur über den Ausschnitt, den er gerade kennengelernt hat, ein eigenes Bild machen. Die spätere Kommunikation über einen Film wird problematisch, da jeder etwas anders gesehen hat!
Außerdem entfällt die Wiederholbarkeit, da sich eine individuell vom Zuschauer spontan zusammengefügte Erzählung nicht wie ein Video zurückspulen und in der exakten Schnittfolge nochmals betrachten läßt. Dadurch erhalten nicht-linear gestaltete Filmerzählungen wieder einen „Ereignischarakter“, der dem Fernsehen lange Jahre abhanden gekommen war.

Fazit dieser, sicherlich noch unvollständigen Auflistung möglicher Veränderungen durch nicht-lineare, multimedial ausgerichtete Produktionen ist die Erkenntnis, daß für eine erfolgreiche Umsetzung eine vollkommen neue dramaturgische Konzeption erforderlich wird. Durch die ungeheure Komplexität und die vielfältigen Variationsmöglichkeiten wird man zum epischen, mehrdimensionalen Erzählen zurückfinden müssen.
Auch die Einteilung in unterschiedliche Filmformen, wie Spielfilm, Dokumentarfilm, Kurzfilm, Essayfilm oder ähnlichem wird über das neu entstandene Medium überflüssig. Der Zuschauer kann selbst nach eigenen Vorlieben bestimmen, welche Ausrichtung das von ihm „Erlebte“ nehmen soll.
Nicht-lineare Produktionen erfordern eine neue „Grammatik“ des filmischen Erzählen, die weit über die bislang bekannten linearen Grenzen des filmischen Erzählens hinausreichen werden.

Reitz ist insbesondere durch seine theoretischen Überlegungen ein wichtiger Vorreiter dieser neuen Medienbewegung, leistet mit seinen kritischen Sichtweisen zugleich aber auch einen wesentlichen Beitrag zu der Frage, welche moralischen Grundsätze in einer, durch Digitalisierung veränderten, Kultur, zukünftig noch aufrechterhalten werden können.
Durch den Wandel des Zuschauers vom passiven Beobachter zum (inter-) aktiven Teilnehmer ergibt sich eine vollkommen neue Qualität filmischer Erfahrung. Er wird seinen Status als „Zuschauer“ verlieren, dafür aber neue, bislang unbekannte Erlebnisräume erkunden können.
Durch diese erweiterten Möglichkeiten des neuen Mediums ergibt sich aber auch eine erweiterte Verantwortung, sowohl auf Seiten der Konsumenten wie auch der Produzenten. Erweiterte Freiheiten haben natürlich auch größere Möglichkeiten des Mißbrauchs zur Folge. Die neue Verantwortung des interaktiven Filmemachers besteht demnach darin, wie weit er es einem Zuschauer ermöglicht, in ein Geschehen „einzutauchen“ - ob wirklich Szenen bis in die

kleinsten Details (beispielsweise Gewaltszenen in Großaufnahmen) betrachtet werden können oder ob hier von der „Regie“ bewußt Grenzen gesetzt werden.

In einem ersten Schritt muß es darum gehen, auszuloten, wo die Grenzen der neuen Technik liegen. Hier steht erst einmal das Experiment an erster Stelle, aus dem sich dann nach und nach neue inhaltliche und ästhetische Formeln entwickeln müssen, die man dann als „Sprache“ oder „Grammatik“ des neuen Mediums bezeichnen könnte.

Die Unterscheidung zwischen elektronischem Video und photographischem Film muß nicht nur wegen der unterschiedlichen Techniken erfolgen, sondern in erster Linie auch durch die verschiedene Art ihrer Konsumption.
Im Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree spricht Reitz von einer momentanen Konfusion wegen der rasanten technischen Entwicklungen im Videobereich. Kino sei eine weltweit etablierte Institution, deren essentieller Punkt das Verlassen der privaten Sphäre sei. Dabei sei der technische Mehraufwand einer Filmproduktion für das Publikum unerheblich; wichtig sei des kollektive Erlebnis der Bilder auf einer großen Leinwand. Film und Video seien grundsätzlich zweierlei. Beim Film müsse man sich [aufgrund der Tatsache, daß ein Filmstreifen erst entwickelt werden muß] schon bei der Herstellung auf seine Erfahrungen und seine Phantasie stützen. Beim Video sei jedoch immer die Vorstellung vorherrschend, jeden Schritt kontrollieren zu müssen. Mit dem ständigen Blick auf den Monitor fände ein ständiger Vergleich zwischen dem Resultat und der Vorgabe statt - zwischen dem Bild und der Wirklichkeit. Der Film biete [gestalterisch] eine größere Palette von Möglichkeiten. Das Künstlerische des Films sieht Reitz darin, daß das, was man sich vorstelle, niemals genauso umgesetzt werden könne: Ein Film entstehe in drei vollkommen gleichwertigen Schritten, beim Schreiben des Drehbuchs, beim Drehen und beim Schneiden. Jemand, der seine Arbeit als eine künstlerische verstehe, könne an keiner der drei Stufen unbeteiligt bleiben. Alles zusammengenommen sei ein einziger durchgängiger Prozeß. Momentan stünden wir kurz vor einer Renaissance des Kinos. Statistisch erlebe das Kino einen Zuwachs der Besucherrate. Gegenwärtig würden mit Filmen Umsätze erzielt, die noch nie erreicht worden seien.[210]

Der Umbruch in der digitalen Filmproduktion geht so rasant voran, daß konkrete Aussagen schwer zu treffen sind, da sie ohnehin in nur wenigen Monaten wieder „überholt“ sind. Gegenwärtig bemüht sich die Elektronikindustrie, digitale Filmsysteme zu entwickeln, die den photographischen „Film-Look“ mit elektronischen Mitteln simulieren und sich jederzeit wieder auf Filmnegativ ausbelichten lassen. Die ersten elektronischen Filmproduktionen eines Wim Wenders [der Dokumentarfilm *Buena Vista Social Club* (1999) oder der Mu-

[210] Edgar Reitz im Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree. in: Reitz, Edgar: Kino - Ein Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree. (in d. Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe / Band 3). Hrsg. v. Heinrich Klotz. Stuttgart: Cantz Verlag 1994. S.7ff.

sikclip *The ground beneath her feet* (2000)] oder eines Michael Ballhaus [der Kurzfilm *Gone underground* (2000, Regie: Su Turhan)], waren Publikumserfolge, ohne daß die Zuschauerschaft überhaupt bemerkte hätte, daß es sich nicht mehr um konventionelle photographische Aufnahmen handelte. In gar nicht mehr allzulanger Zeit wird es unerheblich geworden sein, ob ein Film elektronisch, auf „24p“[211], oder traditionell photographisch, auf 35mm-Film, gedreht wurde.
Die Frage, wie lange die „handwerkliche Filmtechnik“ auf photographischem Material noch existiert, zieht eine andere Frage nach sich: Wird die neue elektronische Technik Auswirkungen auf die Ästhetik der so entstandenen Filme habe haben? Dazu Reitz: *„Das wird sich auf vielen Lebensgebieten zeigen. Die Welt als virtuelle Welt, also als nicht-stoffliche Welt, die uns so angeboten wird, erzeugt auch bei vielen eine bestimmte Skepsis. Wir kehren gerne immer wieder zurück zu den Sachen, die man anfassen kann. [...] - Sie nennen es ´Handwerklich´, das isse`s auf einer gewissen Weise - aber da steht auch noch was anderes dahinter. Nämlich die Schnelligkeit des Machbaren - also der Gedanke, eine Videokamera kann so klein sein, daß man sie wie ein Notizbuch immer bei sich hat, sie einfach nur herausziehen muß und alles, das einem begegnet, filmen kann - ich zweifle sehr daran, daß so etwas künstlerische Qualität haben wird! Die wirklichen Qualitäten entstehen durch hingebungsvolle Beschäftigungen mit den Details. [...] Aber die Gestaltung des einzelnen Bildes, die liebevolle Arbeit mit dem Licht und die Arbeit mit den Schauspielern - daß jedes Wort im Dialog geprobt und verbessert und zur Vollendung geführt wird - das wird unerläßlich sein. - Kunst ist nicht aus der Hüfte zu schießen, sozusagen. Insofern nützt uns da die kleine schnelle Elektronik gar nichts. Sie verführt nur dazu, die künstlerischen Interessen zu vergessen.[...] Also, wenn die Kamera nur noch die Größe einer Streichholzschachtel hätte, und ich kann sie immer bei mir haben, dann muß halt die Hemmung größer werden. Dann muß der Augenblick, in dem ich filme, vom Kopf her besser durchdacht werden und ich muß die Disziplin aufbringen, die Dinge außerhalb der Kamera gegenüber ihrem Bild zu arrangieren und da zu arbeiten. - Also kurz gesagt, geschenkt kriegt man`s nie und Kunst entsteht nicht von alleine.“*[212]

Trotz Diskussion der modernen Technik behauptet sich Reitz immer noch als Handwerker - als Uhrmachersohn, der auch im Traditionellen seinen Wert erkannt hat. Eine solche Einstellung wird in der heutigen schnellebigen Zeit immer wertvoller.

---

[211] Unter der Bezeichnung „24p“ versteht man ein hochauflösendes digitales Videoformat, das mit einer eigens entwickelten Software den sog. „Film-Look“ von photographischem Material zu imitieren sucht. Es kann mit einer Auflösung von 2K auf Digital-Betacam-Kassetten aufgezeichnet und nach der elektronischen Bearbeitung auf Filmnegativ ausbelichtet werden. Die oben genannten Produktionen sind in diesem Format mit der ersten 24pHDCam, der Sony HDW-F900, produziert worden. Eine Auflösung von 2K reicht zwar noch nicht an die Auflösung von 35mm-Negativ (ca.5K) heran, entspricht in etwa aber der Hälfte der Bildpunkte und liefert durchaus akzeptable Ergebnisse auf der Leinwand.
(Interview mit Michael Ballhaus. in: Film & TV Kameramann. 49. Jg. Nr.9/2000. S.112ff.)

[212] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).

11.3. Weiterführung der *Heimat*-Thematik

Die, im Vorausgehenden dargelegten, Probleme des Fernsehens in Deutschland, die es sich selbst durch den Zwang zur Quote auferlegt hat, bedeuten, daß es künstlerisch ausgerichtete Arbeiten wie etwa die *Heimat*-Reihen auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen zukünftig schwer haben werden, überhaupt noch von einzelnen Sendern teilfinanziert zu werden.
Reitz selbst beschreibt diese Tendenzen in seinem Beitrag zum Sammelband „Hollywood goes digital - Neue Medien und neues Kino“: Vor dem Hintergrund der Frage, ob die Globalisierung der Wirtschaft zu einer Austrocknung der Staatshaushalte führe und die damit auch die öffentlichen Förderung der Künste beeinträchtige, erläutert er, daß nur noch solche Bereiche der Kultur realisierbar seien, die sich auch gesellschaftlichen Raum verschaffen könnten - also Sponsoren finden würden. Damit wandere die inhaltliche Kompetenz zu den Sponsoren! *„Man hat das vorerst nicht erkannt und argumentiert, wenn der Staat nicht mehr genug Geld für das Luxusgut Kultur aufbringen könne, dann müßten die Kulturveranstalter das durch Sponsoring der Wirtschaft ausgleichen [...]“*. Mit dieser Praxis sei aber ein tiefgehender Riß zwischen Kultur und Staat entstanden. Die Entscheidung über Wert und Unwert kultureller Äußerungen, die Frage, was überhaupt intellektuelle Akzeptanz habe, sei in die Kompetenz jener Leute geraten, die in den Werbeabteilungen der Wirtschaft arbeiten. Bei der Förderung von Kunst falle auf, daß überhaupt nicht mehr nach Inhalten gefragt werde. Lediglich technologieabhängige, experimentelle Künste mit Computern, Video, Laser etc., alles was mit Elektronik und Digitalisierung zusammenhänge, könne man gesponsort bekommen. *„Hier hat die Industrie ein unglaubliches Angebot an inhaltsleeren Spielmöglichkeiten hervorgebracht. Jetzt sucht sie händeringend nach Leuten, die ihren Produkten Inhalte hinzufügen. So verändert sich der Kulturbegriff. Was mir auffällt ist, daß die humanistische Tradition, die uns jahrhundertelang ein bestimmtes Weltbild vermittelte, dabei verloren geht.“*[213]
Reitz stellt die These auf, daß wir offensichtlich in einer Endzeit des Humanismus lebten. Diese begründet er in derselben Abhandlung mit der „kommerzialisierten Moral“ des amerikanischen Films, die auch bei uns mehr und mehr um sich greife: Der Protestantismus, der einmal das ideologische Rückgrad Amerikas gewesen sei, habe sich auf bestimmte kommerzielle Muster reduziert. Die Medien arbeiteten mit Begriffen wie „Gut“ und “Böse“ und der absoluten Maxime, daß das „Gute“ zu siegen habe. Die Konfliktdramaturgie des Hollywood-Kinos beruhe auf dem Dualismus, dem Zweikampf zwischen den Prinzipien des Dunklen und des Hellen. Dieses sei auch in Filmen so, die äußerlich nur Tricktechnik vorzuführen scheinen. Dieses neue dramaturgische Prinzip [der Filme, die nur noch auf digitalisierte Tricktechnik setzen] könne

[213] Reitz, Edgar: Das Kino der Zukunft. in: Hollywood goes digital - Neue Medien und neues Kino. (Printausgabe der Zeitschrift „Telepolis - Die Zeitschrift der Netzkultur). Hrsg. v. Stefan Bollmann. Nr.2/Juni 1997. Mannheim: Bollmann Verlag GmbH 1997. (Erstveröffentlichung im World Wide Web unter der Adresse http:\\www.heise.de/tp. - copyright: Hannover: Verlag Heinz Heise GmbH & Co. Kg.) S.58ff.

sehr wohl auf Menschen verzichten, nicht aber auf seine Moral. Es gebe bereits die passenden Computerprogramme, mit deren Hilfe man jeden Stoff mit dem passenden Konfliktschema aufrüsten könne. *„Der Computer rechnet einem die Handlung vor und verspricht Erfolg, wenn man dem folgt. [...]* Das weltweite Publikum sei nach und nach auf die konventionellen Denkmuster dieser Konfliktdramaturgie konditioniert worden. Die Urteilsfähigkeit über „Gut“ und „Böse“ sei verloren gegangen.
Seit dem 19. Jahrhundert habe sich die Philosophie, Literatur oder Psychoanalyse immer mit dem Widerspruch und der Ungereimtheit des Lebens auseinandersetzen müssen. Diese Errungenschaft sei jedoch durch die Medien ruiniert worden.[214]

Mit diesen grundsätzlichen, in gewissen Bereichen vielleicht überzeichneten, Feststellungen, zeichnet Reitz selbst das Bild einer Medienwelt, in der es selbst für ihn, als etablierten Filmemacher schwer sein wird, noch persönlich oder autobiographisch geprägte Filme oder Reihen wie die *Heimat* zu produzieren. Nichts desto trotz zählt er jedoch nicht zu den Filmemachern, die vor den neuen Techniken und neuen Medien die Augen verschließt. Im Gegenteil hat er sich in den vergangenen Jahren intensiv mit dem Für und Wider der neuen Filmtechnologien auseinandergesetzt. Infolge dieser Beschäftigung dachte er auch über Chancen und Möglichkeiten nach, die die digitale Technologie für seine eigene Filmarbeit bedeuten könnte:

Parallel zur theoretischen Beschäftigung mit den neuartigen ästhetischen Möglichkeiten, die sich in der digitalen Welt auftun, entstand ein erstes Konzept für eine Anknüpfung an die *Heimat*-Thematik, von dem Reitz 1993 im Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree erstmals berichtete. Dabei legte Reitz besonderen Wert darauf, dieses Projekt keinesfalls als *„Heimat III“* zu bezeichnen: *„Ich arbeite zur Zeit an einem Projekt, das spielt an einem Tag. Da sind, würde ich mal schätzen, zehn Spielfilme drin, und es sind zehn Filme, die alle an einem Tag spielen. Das ist der 9. November 1989. - An diesem Tag spielen alle diese Filme, aber die wenigsten haben etwas mit Politik zu tun. Bis jetzt* [Dezember 1993] *habe ich drei Filmbücher geschrieben. Der eine ist eine Komödie über zwei Schweitzer Freunde aus Zürich. Ein Verleger und ein Rechtsanwalt wollen unbedingt Weltgeschichte erleben und fahren an dem Tag nach Berlin. Aber sie erleben nichts dergleichen, sondern erleben eine Rückseite der Stadt Berlin, eine Komödie. - Die zweite Geschichte beschreibt einen Garderobier, der begriffen hat, daß er das Geschäft seines Lebens machen kann. Er zieht los und kauft der Nationalen Volksarmee die Uniformen ab. Er richtet sich ein großes Uniformenlager in einem Münchener Altersheim ein, um damit die zukünftigen Filme über die deutsche Geschichte ausstatten zu können. - Und die dritte Geschichte ist eine love-story; es ist die Geschichte einer westdeutschen Familie, die ein Einfamilienhaus im Bau hat und meint, sie tun ein gutes Werk, wenn sie lauter illegale ´Ossis´ beschäftigen, für die*

[214] ebd. S. 60f.

auch keine Lohnsteuer verlangt wird .- Alle diese Geschichten schnurren zusammen auf einen Tageslauf und sie alle kreuzen einander, das heißt, die Geschichten treten alle im Hintergrund der anderen Geschichten auf. Man begegnet sich, auch wenn es ein Zufall ist. Zum Beispiel der Mann mit seinen Uniformen muß an einem Bahnübergang warten, bis die Figuren aus dem anderen Film vorbeigefahren sind. Das heißt ´Heimat 2000´.[215]

Zwei Jahre später, im November 1995 setzte sich Reitz in einem Vortrag im Münchener Filmmuseum mit den Möglichkeiten auseinander, die die weiter vorangeschrittene digitale Technik auch für sein *Heimat 2000*-Projekt beinhalten könnte. Dabei schlug er den Bogen zur frühen Filmgeschichte, der Avantgarde-Kunst bzw. seinen frühen avantgardistisch geprägten Filme *Kommunikation* und *Geschwindigkeit*: *„[...] Die Avantgarde-Kunst, die sich immer als Ausdruck der knapper werdenden Zeit verstand, fühlte sich immer zum Film hingezogen. In den zwanziger Jahren hat zum Beispiel der französische Regisseur Abel Gance seinen berühmten ´NAPOLEON´-Film gedreht, der damals schon auf drei Leinwänden gleichzeitig vorgeführt werden mußte. Auch hier sollte die Zeit der Zuschauer mehrfach genutzt werden. Der Film war ein Zeitmultiplex-System, wie ich es in der neuen Nachrichtentechnik kennenlernte* [bei der Herstellung von *Kommunikation*]. *[...] Ich verstand endlich, daß man die Welt nicht mehr wie ein gleichmäßig abrollendes Filmband begreifen konnte, sondern, daß wir immer auch gleichzeitige einander widersprechende Interessen und Strömungen erkennen müssen. [...]Ich denke, daß die digitalen Techniken und Bilder, mit denen wir uns heute zu beschäftigen haben, nicht nur die Resultate neuer technischer Mittel sind, sondern daß sie schon in der frühen Filmgeschichte gedanklich verbreitet wurden. Interessant ist auch, daß die Künstler schon zu Beginn unseres Jahrhunderts immer wieder gespürt haben, welche neue Welt sich da auftut. Vor allem in der sogenannten Avantgarde-Kunst finden wir die Beschäftigung mit der Fragmentierung der Welt. Wir sehen die Welt in Form von kleinen, zerrissenen Teilen, in Netzen und in simultanen Ereignissen dargestellt, verwirrende Formen, in denen der Mensch aber neu lernt, sich zu orientieren.*[216]

Genauso wie unsere primäre Welt, in der wir körperlich leben, immer mehr in den Hintergrund tritt, wird sich auch das Kino durch die immaterielle Form der Datenübertragung verändern. Neben der Distribution über Datenkanäle zu den Kinos, der ständigen Abrufbereitschaft von Filmen und dem Verschwinden der Ununterbrechbarkeit des Mediums ist der Verlust der Chronologie der Erzählung das entscheidende Moment der neuen digitalen Techniken.

Im weiteren Verlauf seines Vortrages erläuterte Reitz, daß *Heimat* offensichtlich das extreme Gegenstück zu dieser technisierten Welt der Computerästhetik gewesen sein. *„Der Begriff ´Heimat´ scheint selbst ein Gegenbegriff zu dem soeben angedeuteten zu sein, denn er handelt noch davon, daß jeder von*

---

[215] Edgar Reitz im Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree. in: Reitz, Edgar: Kino - Ein Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree. (in d. Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe / Band 3). Hrsg. v. Heinrich Klotz. Stuttgart: Cantz Verlag 1994. S.40f.

[216] Reitz, Edgar: Die Zukunft des Kinos im digitalen Zeitalter. in: Der Zweite Atem des Kinos. (in d. Reihe „Reden über Film“). Hrsg. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996. S.120f.

uns an einem bestimmten Ort eine unverwechselbare Kindheit erlebt hat, etwas, das man weder relativieren noch veräußern kann. Mein Selbstverständnis hat sich in dieser Heimat gebildet, und es ist wohl so, daß die meisten Künstler immer wieder auf solch elementare Grunderfahrung zurückgreifen. Künstler betonen immer wieder, daß die Kindheit ihre einzige Inspirationsquelle sei. Es ist offensichtlich so, daß wir bis zu einem bestimmten Alter alle wesentlichen Berührungen mit der Welt durch Kinderaugen aufnehmen. Nur einmal vermögen wir, dieses grundlegende Erlebnis zu haben, den Dingen zum ersten Mal begegnet zu sein. Der erste Blick durch ein Schlüsselloch in die Welt, die erste Liebe, die erste Berührung mit Pflanzen und Tieren, Menschen und Dingen, das erste Mal, wo wir etwas Bestimmtes essen oder trinken, hinterläßt so tiefe Eindrücke, daß dem nichts an Wirklichkeitserfahrung gleichkommen kann. Jede Wiederholung, jede spätere Erfahrung bestätigt diese erste Wirklichkeitserfahrung und erinnert daran. Mit ´Heimat´ habe ich versucht, diesen Zustand, der ja auch die Erinnerung an etwas für immer Verlorenes ist, zu beschreiben. Ich weiß bis heute, daß es sich hier um etwas handelt, was man nicht digitalisieren könnte. Heimat ist etwas, das unser Verhältnis zur Welt primär prägt.[217]
Mit der Fortführung der *Heimat*-Thematik plante Reitz zu jener Zeit [1995] noch, den Bereich des nicht-linearen Erzählens für den Film zu erschließen - und zwar unter Zuhilfenahme der digitalen Techniken. Dabei dachte er über ein Zusammenspiel der traditionellen Medien (Kino und Fernsehen) mit den neuen Medien nach. *„Es scheint so zu sein - ich habe das noch nicht verifiziert -, daß auch mit dem neuen Medium bereits co-produziert werden kann. Es gibt auf der Welt unglaublich viel Geld für die Weiterentwicklung dieses Mediums, weil davon sowohl wirtschaftliche Expansion wie die Politik abhängen. [...] Ich habe mir vorgestellt, daß ich einen erzählerischen Ausgangspunkt anbiete, also eine Grundgeschichte schreibe und filme, in der nach ungefähr einer dreiviertel Stunde sich eine Fülle von Verzweigungsmöglichkeiten anbietet. Verzweigungen in die Medien: Man kann einzelne Geschichten davon auf Video anbieten, man kann andere Geschichten im Fernsehen zeigen, wieder andere im Kino. Dann gäbe es vielleicht den neuen Computer-Internet-Markt - wenn es ihn denn je gibt in dieser Perfektion -, wo das Ganze angeboten würde und wo es immer zur Verfügung stünde. [...] Dadurch wird das Erzählen im Internet wie ein Spinnennetz sein, worin der Zuschauer in seinem Spieltrieb von den Autoren eingefangen wird.*[218]

Mittlerweile distanziert er sich jedoch wieder von den Plänen, die Fortführung der *Heimat* als „interaktiven Film“ zu verwirklichen. Die Gefahr erscheint ihm inzwischen zu groß, daß er als Filmemacher seinen künstlerischen Stellenwert verliert, wenn er dem Zuschauer zu viel Gestaltungsfreiheit einräumt, die dieser gar nicht bewältigen kann. Auch erscheint es fraglich, ob ein Nutzer sich in einen so komplizierten Mediennetzwerk überhaupt zurechtfindet. Niemand

[217] ebd. S.128f.
[218] Edgar Reitz in der Diskussion nach seinem Vortrag „“Die Zukunft des Kinos im digitalen Zeitalter“ in: Der Zweite Atem des Kinos. (in d. Reihe „Reden über Film“). Hrsg. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996. S.150f.

wird wirklich alle angebotenen Geschichten zu Gesicht bekommen. Dieses entspricht sicherlich nicht den Zielvorstellungen des Machers.

Trotz des Verwerfens dieser Möglichkeit hatte die theoretische Auseinandersetzung mit dieser Thematik aber auch ein positives Ergebnis und war keineswegs vergebens. Als einer der wenigen etablierten Filmemacher wagte Reitz es, der gesamten Welt des digitalen Films mit skeptischem Interesse entgegenzutreten und eine eigenständige Ästhetik des neuen Digitalmediums für die Zukunft einzufordern.
Die eigene Konsequenz, sich nicht in die Interessen der Elektronikindustrie einbinden zu lassen, deutet jedoch darauf hin, frühzeitig erkannt zu haben, welche Gefahren die neue Technologie aber auch für die Selbständigkeit freier Filmemacher und Filmkünstler birgt.

Der letzte Stand von *Heimat 2000* ist, daß Edgar Reitz gemeinsam mit dem Drehbuchautoren Thomas Brussig seit 1997 im Auftrag des Südwestrundfunk an den Drehbüchern arbeitet. Es soll doch wieder auf einem traditionell durchgängigen Filmband als Fernseh-Fortsetzungsreihe konzipiert werden. Dazu Joachim von Mengershausen [1999]: *„Die Schwierigkeiten, die der Reitz jetzt hat, [...] mit dem Südwestrundfunk, deuten ja auch darauf hin, daß die Leute ja auch doch nicht mehr so glauben, wie bei der ´Zweiten Heimat´, daß es was wird. Sie fürchten, daß es noch mal ein Mißerfolg wird, und das wollen sie sich einfach nicht zumuten. [...] Ich weiß nur, daß sie schreiben. Daß der Reitz seit zwei Jahren zusammen mit einem Autoren schreibt und daß das interessant ist. Aber es scheint so zu sein, daß der auftraggebende Sender, der SWR von den Büchern nicht überzeugt ist. Offenbar gibt es da doch Differenzen. - Und Reitz scheint auch das noch nicht für das Beste zu halten. Er schreibt ja immer neu um, und um - und versucht eben, das so gut wie möglich hinzukriegen.“*[219]
Trotz Fördermitteln der Europäischen Union, die bislang schon in die Projektentwicklung der „dritten“ *Heimat* eingeflossen sind, scheinen die Hauptschwierigkeiten des Südwestrundfunks darin zu bestehen, die neue Reihe auch tatsächlich in die ARD einbringen zu können.
Der letzte Stand des Konzeptes ist, daß die dritte *Heimat* doch einen längeren Zeitraum beschreibt, nämlich die Jahre zwischen 1989 und 2000. Das Hunsrückdorf Schabbach soll dabei wieder stärker ins Zentrum gerückt und eine Verbindung zwischen West- und Ostdeutschland geknüpft werden. Das Projekt soll, bei Verwirklichung, einen Umfang von sechs oder sieben Folgen von voraussichtlich 90 Minuten Länge haben.[220] Bislang [15.2.2001] sind die Bücher noch nicht abgenommen.

---

[219] Gespräch mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).
[220] http:/www.berliner-morgenpost.de/archiv2000/000930/fernsehen/story349823.html und http://archiv.berliner-morgenpost.de/archiv 1998/980502/fernsehen/story195667.html

11.4. Ausblick in die Zukunft - Möglichkeiten und Hindernisse von Kooperationen zwischen den neuen digitalen Medien

Die Begriffe von „Linearität“ und „Nicht-Linearität“ in den digitalen Medien bedürfen grundsätzlich einer kritischen Überprüfung. Nicht nur die rein technische Funktion, wenn zwei Filmsequenzen parallel gespeichert und abrufbar sind, bedeutet Nicht-Linearität. Auch herkömmliche Formen wie man sie beispielsweise aus traditionellen Episodenfilmen etwa von Luis Bunuel [*La voie lactée / Die Milchstraße* (1968)] oder Pier Paolo Pasolini [*Trilogia della vita / Die Trilogie des Lebens* (1970-74)] kennt, weisen ja schon nicht-lineare Formen auf, wenn die Erzählperspektive hin- und herspringt und Einzelepisoden in späteren Teilen des eigentlich linearen Filmstreifens wieder auftauchen. Auch die beiden bestehenden *Heimat*-Reihen von Edgar Reitz weisen nicht-lineare Strukturen auf (siehe Kapitel 9.). Er selbst weist im Gespräch auf diese Tatsache hin, die von der Technikbegeisterung der Computermedien meist unberücksichtigt bleibt. *„Also zunächst einmal muß gesagt sein, ´Heimat´ ist nicht-linear. Auch diese beiden Zyklen sind keine linear erzählten Filme. Sie sind zwar auf einem durchgehenden Filmstreifen gestaltet und sie bieten keine Nebenzweige. Der Film ist nur in einer bestimmten Reihenfolge richtig. Aber nach innen gesehen, in die Erzählstränge, verzweigt sich das permanent und kein Zuschauer, der das gesehen hat, wird mir hinterher die Reihenfolge wiedergeben können. [...] Die Bildfolge ist assoziativ und es wird permanent parallel erzählt. Das Verfolgen der verschiedenen Figuren in ihren parallelen oder gegenläufigen Prinzip- und Lebenssträngen, Geschichtsformen ist ein Hauptprinzip des Films. [...] Man darf sich ja darüber nicht täuschen, daß das Erzählen eine Kunst ist. Es gibt gute Erzähler - und die meisten sind es eben nicht. Wenn man das irgendwelchen Leuten überläßt, entstehen immer schlechte Geschichten. Man kann nicht mit Hilfe einer digitalen Technik - wenn man da diese technischen Möglichkeiten ausnutzen wollte - heute plötzlich sagen, jeder kann an dem Film mitstricken. Wenn er das tut - [...] werden sich die Untalentierten mehr äußern als die Talentierten. Es entsteht ein Unding von Werk. - Da habe ich überhaupt keine positive Phantasie zu dieser Frage.*

Was ich mir durchaus vorstellen kann, ist, daß Autoren - hochqualifizierte Könner, Erzähler - miteinander arbeiten und daß der eine, Fäden des anderen aufgreift. [...]Kohärente, erzählerische Werke, in einer bestimmten ästhetischen Konzeption werden nicht im Internet verbreitet werden können. - Selbst dann nicht, wenn die technischen Voraussetzungen sich wesentlich bessern und eine vergleichbare Bildauflösung machbar würde, wie wir sie zum Beispiel im Fernsehen haben - oder darüber hinaus in hochauflösender Form. Das kann es ja alles durchaus eine Tages geben. Aber deswegen ist das Internet nicht das Medium für, in diesem Sinne künstlerische Äußerungen. Die können darin vorkommen, rücken aber alle in einen größeren Zusammenhang. [...] Es gibt eine Euphorie mit den neuen Warenangeboten. Das passiert immer wieder - weil die Geräte so ´chic´ sind und weil alle paar Monate was Neues auf den Markt kommt. Das hat mich auch mal gepackt. Und ich hatte

plötzlich auch so ein Gefühl, es könnte so eine Art interaktive Erzählkunst geben - - - ohne daran zu denken, daß wir die längst haben - und daß sie längst erfunden worden ist - und daß seit dem Altertum, seit der Odyssee schon interaktiv erzählt wurde. Weil in jedem Erzählen oder in jeder Wiederholung eine Variante liegt und weil man immer wieder neuen Nebensträngen folgt und die Interessen mit den Jahren wandern. Ich denke, daß so ein Werk wie „Heimat" mit inzwischen 42 Stunden Länge durchaus interaktiv ist. Wenn man sich in dieser Form aus der Linearität des Wahrnehmens hinausbegibt, dann tut man das sowieso in der Phantasie - in der Art, wie man sich es im Kopf zusammensetzt.[221]

Durch das freimütige Eingeständnis, selbst eine Zeitlang unter dem Einfluß der Faszination der neuen Techniken gestanden zu haben, macht Reitz nun den entscheidenden Schritt, der es ihm ermöglicht, aus der selbst gewählten Distanz heraus, eine wesentlich wertfreiere eigene Einschätzung abgeben zu können.
Als Fazit kann man festhalten, daß die digitalen Techniken zwar eine breitere Palette an medialen Gestaltungsmöglichkeiten anbieten. Doch bedeuten diese umfangreicheren technischen Möglichkeiten noch lange nicht eine qualitative Verbesserung der künstlerischen Äußerung. Die künstlerische Qualität muß unabhängig von den technischen Grundvoraussetzungen entstehen - durch die geistige Arbeit desjenigen, der als Filmemacher oder auch als sein eigener Autor seine primäre Lebenserfahrung in eine gestaltete, künstlerische Form umsetzt. Dazu ist die Technik letztenendes unerheblich.

Abschließend stellt sich noch Frage nach einem bis dato vollkommen außer Acht gelassenen Problem der Digitalisierung, wie es nämlich mit der Langzeitarchivierung von Filmen bestellt ist: Wenn ein Film nämlich zukünftig nur noch digitalisiert auf einem Magnetträger, einer Festplatte oder einer DVD-Rom gespeichert ist, muß man auch darüber nachdenken, ob zukünftige Generationen - in 100 oder 200 Jahren - überhaupt noch in der Lage sind, das, was heute produziert wurde, zu entschlüsseln. Am Beispiel des gegenwärtigen Jahr-2000-Problems [Sommer 1999] wird deutlich, wie anfällig eine nichtmaterialisierte Computertechnik und die globale Vernetzung natürlich auch ist.
„... Und da wissen wir ja gar nicht, was kommt. Natürlich, jeder, der Filme gemacht hat, wußte, daß die Werke kein ewiges Leben haben. In der Malerei war das ja anders - oder noch besser, wenn einer Skulpturen macht. ... Ich denke, daß man da auch was erfinden wird. Das Bedürfnis, die Werke zu erhalten, wird es ja immer geben. Es wird auch immer die Leute geben, die Museen haben und archivieren. Und die sollen das Problem lösen. - Das wird auch lösbar sein."[222]
Auch im Bereich der langfristigen Haltbarkeit bietet der photographische Film das zur Zeit sicherste System, auch wenn es bei Farbaufnahmen auch hier zu

[221] Gespräch mit Edgar Reitz am 24.7.1999 in München (Videomitschnitt).
[222] ebd.

Problemen kommen kann. Zur Lösung dieses Problems bieten die Filmhersteller auch technische Lösungsmöglichkeiten, die lediglich sehr kostenintensiv sind.

Heinrich Klotz stellte 1993 im Vergleich der frühen Arbeiten, auch denen aus der „Ulmer Zeit“, mit seinen heutigen Filmromanen die These auf, Reitz sei ein „Postmoderner“. Er habe seine rationalisierende und analytische Haltung der Ulmer Zeit zurückgelassen. Aus heutiger Sicht habe er gemeinsam mit Alexander Kluge in Ulm versucht, sich gegen die Tradition des Geschichtenerzählens aufzubäumen. Man habe sehr respektabel gemeinsam versucht, sich von der bloßen Erzählung zu entfernen. Am Beispiel der „Lebensläufe“ Alexander Kluges erläutert Klotz ihren Versuch, fiktionale „Berichte des gelebten Lebens“ zu erstellen. *„Es ist die Fiktion einer Wirklichkeit als trockener Bericht von ´Tatsachen´.“*
Aber erst als er [Reitz] tatsächlich wieder eine große Fiktion hervorgebracht habe, eine Scheinwelt, *Heimat* und *Die Zweite Heimat*, sei er in aller Welt anerkannt worden.[223]
Klotz definiert demnach die Postmoderne im Film durch den Versuch, zum „Geschichten-Erzählen“ zurückzukehren. Im Weiteren argumentiert Klotz, die Vorstellung der Avantgarde sei gescheitert, daß Kunst „Leben“ sein könne. Kunst müsse, um Kunst bleiben zu können, immer ihre Differenz gegenüber dem Leben behaupten.
Reitz hingegen entgegnet, daß das, was Klotz postmodern nenne, das Bedürfnis sei, mit Moden mitzuhalten und die Idee der Geschwindigkeit, die biologischen wie auch die sozialen Prozesse zu beschleunigen. Am Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts stelle sich nun die Frage, ob diese Beschleunigung tatsächlich möglich sei. - Eine Alternative bestehe in der Möglichkeit der Wiederentdeckung der Langsamkeit! In der Kunst könne kein Fortschritt entstehen, sie habe ihre Wurzeln im menschlichen Leben, in der Lebenserfahrung, durch die wir das Leben spiegeln. Der Fehler der Avantgarde sei gewesen, das zu ignorieren. Ihre gute Seite sei aber gewesen, die Extreme auszuloten und bis an die Grenzen vorzustoßen.[224]
Der Argumentation von Klotz ist des weiteren entgegenzuhalten, daß auch die „Lebensläufe“ Kluges ja nicht mit dem Leben identisch waren, der Versuch der damaligen „Ulmer Jungfilmer“, das Leben mit dokumentarischen Mitteln „einfangen“ zu können, sich als schlichte Utopie erwies. Reitzs humanistische Gegenthese, in der künstlerischen Äußerung die autobiographische Lebenserfahrung widerzuspiegeln, ist dann doch wohl der logischere Ansatz: eine Verbindung zwischen Kunst und Leben, zwischen Werk und Lebensrealität eines Filmkünstlers herzustellen.

---

[223] Heinrich Klotz im Gespräch mit Edgar Reitz. in: Reitz, Edgar: Kino - Ein Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree. (in d. Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe / Band 3). Hrsg. v. Heinrich Klotz. Stuttgart: Cantz Verlag 1994. S.17f.
[224] ebd. S.19ff.

Als Fazit dieser, sicherlich auf kategorische Begrifflichkeiten zugespitzten Diskussion kann man ziehen, daß das, was Heinrich Klotz bei Reitz als Entwicklung zu einem „Postmodernen“ bezeichnet, eine Fähigkeit von Edgar Reitz beschreibt, die dieser erst spät, in den *Heimat*-Reihen, entdeckte: die Vereinigung der künstlerischen Fähigkeit zum epischen Geschichten-Erzählen mit einer soliden, handwerklichen Filmarbeit. Reitz kann mittlerweile als Hauptvertreter des, von der „nouvelle vague“ initiierten Humanismuskonzeptes gelten, das erst in der „Langen Form“ der *Heimat*-Reihen seine wirkliche Vollendung fand.
Die „Lange, epische Form“ ist nach Einschätzung des Joachim von Mengershausen das eigentliche Talent des Edgar Reitz, das *„Talent zur langen Form“*.[225]

[225] Interview mit Joachim von Mengershausen am 15.9.1999 in Köln (Tonbandmitschnitt).

12. Schlußwort

Fast 40 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges und einer, ebensolang verdrängten, deutschen Vergangenheit, traf *Heimat* bei seiner Fernsehausstrahlung 1985 genau den Nerv der Zeit. Diejenigen, die ihre Jugend in der Zeit des Nationalsozialismus verbracht hatten, wurden zum ersten Mal nach dem Krieg mit einer fiktionalen filmischen Darstellungsform konfrontiert, die die Zeit zwischen 1933 und 1945 nicht mit erhobenem Zeigefinger porträtierte, sondern vielmehr auch die gewöhnlichen, unspektakulären Lebensverhältnisse der einfachen Hunsrücker Landbevölkerung nachzeichnete. Nicht eine großangelegte, allumfassende Zusammenfassung der politischen Situation, sondern vollkommene Vernachlässigung derselben zugunsten einer realitätsgetreuen Alltagsdarstellung prägen die *Heimat*-Reihen von Edgar Reitz. Die große Weltgeschichte findet nur am Rande statt, bietet praktisch die „Kulisse“, vor der Reitz seine Charaktere entwickelt. Die Reitzschen Charaktere sind allesamt keine Filmhelden im eigentlichen Sinne, sondern eher Menschentypen, denen jeder Zuschauer im gewöhnlichen Leben schon einmal begegnet ist, an denen er aber blind vorbeigelaufen ist. Reitz verdeutlicht diese Normalität - er rückt sie ins Zentrum.

Das Leben der dargestellten Menschen reflektiert eine entscheidende Zeitepoche der Menschheitsgeschichte - die Zeitepoche des Zwanzigsten Jahrhunderts, das durch rasante technische Entwicklungen wie auch durch das damit einhergehende Zerstörungspotential zweier Weltkriege die Brücke von einer bäuerlichen, vorindustriellen Lebenswelt zur Moderne geschlagen hat. Das Verschwinden über Jahrhunderte gewachsener archaischer Lebensformen zugunsten individualisierter Lebensgemeinschaften ist Hauptthema.
Parallel zu diesem Umbruch in die Moderne fand jedoch in Deutschland eine gegenläufige Entwicklung statt, die die neuen technischen Möglichkeiten, die sich gerade entwickelten, für einen zweifelhaften Zweck mißbrauchten: Die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft.

Auch bei jüngeren Zuschauern war die Neugierde nach einem, bis dato für sie unbekannten Teil aus der Zeit des Nationalsozialismus Argument für den Erfolg der Reihe. Dadurch, daß jene Zeit in *Heimat* eben nicht dämonisiert wird, sondern vielmehr die tatsächlichen Lebensumstände mit den Mitteln des Spielfilms nachgezeichnet werden, leistet Reitz einen grundlegenden Beitrag zum besseren Verständnis des Nationalsozialismus. Es gibt in *Heimat* eben nicht nur die spektakulären Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Vielmehr wird die Basis erkennbar, auf der die Nationalsozialisten ihr System aufbauten. Diese Basis besteht in der Übernahme der dörflichen Konventionen, der provinziellen Grundstrukturen und Wirkmechanismen der bäuerlichen Gesellschaft. Die Machthaber bedienten sich lediglich dieser vorhandenen Elemente und verstärkten sie.
Ein Hauptprinzip der nationalsozialistischen Propaganda wird von Reitz in seinen fiktionalen Filmszenen von *Heimat* an konkreten Beispielen verdeut-

licht: Über die Emotionalisierung in Musik, Film oder Rundfunk versuchte man, den Verstand der Menschen auszuschalten und sie so von der „nationalsozialistischen Sache“ zu begeistern, ohne über deren tatsächlichen Ziele weiter nachdenken zu müssen. Mit dieser einfachen, aber um so effektiveren Methode konnte es gelingen, sich unkritische, gehorsame Helfer in Massen zu verschaffen.

Im Jahr 1985 konnten über die Fernsehausstrahlung noch zahlreiche Menschen der Generation angesprochen werden, die jene Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft noch persönlich erlebt hatten. Dadurch, daß Reitz, wenn auch mit kritischem Unterton, die Mittel der Emotionalisierung wieder aufgriff (Schlager, Filme, Rundfunkreportagen, Sportereignisse, Veranstaltungen etc.), konnte gerade in dieser Generation eine lange verdrängte Erinnerung wachgerufen werden. In *Heimat* wird die nationalsozialistische Zeit nicht ausschließlich als Zeit des Schreckens dargestellt. Der Zuschauer erlebt in *Heimat*, daß es in jener Zeit durchaus auch ein Alltagsleben gab, in dem die Individuen genauso gelebt, geliebt und ihre ganz persönlichen privaten Erlebnisse gehabt haben, wie in allen anderen Zeiten auch. Die, bis dahin im deutschen Nachkriegsfilm übliche, und sicherlich auch notwendige Aufarbeitung der politischen und moralischen Verfehlungen des Nationalsozialismus, tritt in *Heimat* in den Hintergrund zugunsten einer präzisen Alltagsbeschreibung. Diese, in den Worten von Joachim von Mengershausen, „amoralische“ Sichtweise jener Zeit war mit einer der Hauptgründe für den internationalen Erfolg der Reihe. Reitz beschrieb in seiner *Heimat* diesen lange vergessenen Teil der deutschen Vergangenheit in offener, unbeschönigender Art und Weise.

Auch ein heutiger Zuschauer, der den Nationalsozialismus selbst nicht mehr erlebt hat, erfährt über das filmische Medium selbst die Emotionalisierung, mit der die NS-Propaganda ihre Ziele gleichzeitig verschleierte wie auch proklamierte. Erst durch diese Erfahrung - das eigene Erleben - kann er nun besser nachvollziehen, warum ein ganzes Volk von einem einzigen, in sich kleinbürgerlich geprägten, Regime derart begeistert werden konnte, daß es ihm bis in den „totalen Krieg“, den vollkommenen Untergang, zu folgen bereit war. Der Zuschauer kann unmittelbar Funktionsmechanismen erleben, mit denen das Volk „bei der Stange“ gehalten werden konnte und zugleich die nationalsozialistische Machtposition gestärkt wurde. Auch erlebt der Zuschauer, daß sich Geschehnisse wie der Antisemitismus oder die Deportation von Menschen in jener Zeit eben nicht verheimlichen ließen. Er kann an Beispielen beobachten, wie immer wieder Informationen über Holocaust oder Deportationen durchsickern (z.B. die Deportation von Kommunisten im Ruhrgebiet, der plötzlich verschwundene jüdische Mieter im Simmerner Juweliergeschäft, das Arbeitslager mitten im Hunsrück oder ganz unmittelbar in der Äußerung von Wilfried Wiegand bei Luzies Hauskonzert zur „Endlösung der Judenfrage“). Die Menschen erfuhren zwangsläufig von derartigen Geschehnissen, doch sie verschlossen die Augen davor - wollten das Unfaßbare nicht wahr haben und verschwiegen, auch noch nach dem Krieg, ihr brisantes Wissen.

In dem Aufdecken dieses Verdrängungsprinzips bezieht Reitz nun ganz deutlich Stellung. Der Vorwurf, daß in *Heimat* der Holocaust verschwiegen wurde,

trifft keinesfalls zu. Dadurch, daß Reitz den Zuschauer in die Perspektive eines damaligen Menschen versetzt, der zwangsläufig immer wieder Gerüchte hört und Beobachtungen macht, die eigentlich sein Mißtrauen wecken müßten, erhebt er sogar ganz deutlich Anklage gegen all diejenigen, die meinten, sich durch ihr späteres Schweigen und den Vorwand, „von allem nichts gewußt zu haben“, eine reine Weste verschaffen zu können. Er bezieht trotz der „amoralischen“ Darstellungsweise der nationalsozialistischen Zeit ganz eindeutig Stellung gegen den Faschismus.

Formal bleibt festzustellen, daß es sich bei dem *Gesamtwerk Heimat*, das die Reihen *Heimat*, *Die Zweite Heimat* sowie zukünftig möglicherweise sogar noch *Heimat 2000* umfaßt, um einen nicht-linearen Filmzyklus handelt. Die einzelnen Episoden dieses Zyklus, die sich auf mehrere Reihen verteilen, sind ineinander verschachtelt. Zum Teil sieht man Geschehnisse doppelt, nur die Perspektive, der Blick auf die Dinge, ist ein anderer. Mal werden längere Zeiträume innerhalb der Chronik übersprungen, mal die Ereignisse eines einzigen Tages in absoluter Ausführlichkeit wiedergegeben. Dieses Filmprinzip der Zeitdehnung und Zeitraffung gewinnt im nicht-linearen Zusammenhang einen ganz neuen Stellenwert, da Vorgänge parallel ablaufen können.
Reitz ist es mit den beiden bestehenden und der, möglicherweise noch folgenden, Reihe erstmalig gelungen, einen ganzen neuen Filmtypus zu erschaffen: einen „Reihen-Zyklus in Spielfilmformat“, der die Ereignisse eines kompletten Jahrhunderts behandelt. Nicht politisch oder gesamtgesellschaftlich verallgemeinernd, sondern anhand individualisierter Geschichten, die, wie in einem riesigen Netzwerk, allesamt nicht-linear miteinander verwoben sind. Durch die autobiographische Prägung repräsentiert dieser Reihen-Zyklus, der nicht geschlossen, sondern jederzeit für Ergänzungen und Erweiterungen offen steht, das gesamte Lebenswerk eines Regisseurs! Fast sämtliche Abschnitte seines Schaffens, einschließlich der frühen Kurz- und Experimentalfilme finden sich hierin wieder. Erlebnisse, Ereignisse und Erfahrungen seines eigenen Lebens, des Lebens seiner Vorfahren, der Dorfbewohner seines Heimatdorfes sowie die der Lebensgefährten sind in dem Gesamtzyklus *Heimat* in eine künstlerische Form gebracht. Das Werk weist, wie das Leben selbst, Stärken und Schwächen auf - Gelungenes und „Nicht-so-Gelungenes“; es ist jedoch in seiner umfassenden Form einmalig und unaustauschbar. Nur unter dem Motto „Lebenszeit gleich Filmzeit“ läßt sich ein, bislang bereits zwei Jahrzehnte Drehzeit umfassendes, Filmwerk verwirklichen. Mit Michelangelo Antonioni gesprochen, muß man den Film - den *Gesamt-Heimat-Zyklus* - als einen Weg zu Leben verstehen, als vollkommene Identifikation mit dem Beruf des Filmemachers! Für den Künstler Reitz vielleicht auch als einen Weg zu „Über-Leben“!

In den Wegen und Irrwegen, die die Protagonisten der beiden *Heimat*-Reihen über die Jahrzehnte ihres Lebens durchlaufen müssen, finden sich auch die Wege und Irrwege des Filmemachers Edgar Reitz wieder, der erst durch die

ungeheure Größe seines „Reihen-Zyklus“ und die durchlebten Höhen und Tiefen, die innere Freiheit erlangt hat, auch dunkle und schwere Kapitel seiner Biographie aufzuarbeiten und in einen künstlerischen Ausdruck umzuwandeln. Am Ende dieses Werkes kann auch Reitz - wie sein Protagonist Hermann am Ende der *Zweiten Heimat* - in seine eigentliche „innere Heimat“ zurückkehren. Erfahrungen und Erfolge, Fehlschläge wie auch Mißerfolge, die er in der Fremde hat machen müssen, haben ihn als Menschen reifen lassen und auf eine höhere Stufe des Erkennens gestellt - wenngleich er in den Augen der Außenstehenden noch immer derselbe geblieben ist!

Glasisch Karl konfrontiert in der letzten Szene der *Zweiten Heimat* den Hauptprotagonisten mit der ernüchternden Erkenntnis des Humanismus: „...Du hast dich überhaupt nich` verännert, Hermänn`che!“

Meiner Filmanalyse zugrunde lagen die Fernsehfassungen von *Heimat* und *Die Zweite Heimat*, die an folgenden Terminen ausgestrahlt wurden:

Heimat:	West 3	vom 23.10.1999 bis 18.12.1999
Die Zweite Heimat:	3Sat	vom 06.04.1997 bis 06.07.1997

Ein Video mit dem Interview *„Im Gespräch mit Edgar Reitz“*, das begleitend zu dieser Dissertation entstand, ist über die Universitätsbibliothek Osnabrück zu beziehen.

E R K L Ä R U N G

Hiermit erkläre ich an Eides Statt,
daß ich die vorliegende Dissertation mit dem Titel:

„Filmische Geschichts-Chroniken
im Neuen Deutschen Film -
Die *Heimat*-Reihen von Edgar Reitz
und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen“

selbständig und ohne unerlaubte Hilfe verfaßt
und die benutzten Hilfsmittel vollständig angegeben habe.

Wallenhorst, den 15.2.2001 Michael Kaiser

Niederschrift
des Tonbandmitschnitts

...im Gespräch
mit
Joachim von Mengershausen

beim Westdeutschen Rundfunk, Köln am 15.9.1999

M.K.:
Ich würde vorschlagen, daß wir, da die Zeit ja etwas drängt, gleich zu den *Heimat*-Reihen übergehen sollten. Und zwar ist ein Schwerpunkt meiner Arbeit, daß ich mich mit dem Fernsehspezifischen der *Heimat*-Reihen auseinandersetzen wollte. Wenn man sich mit der Literatur dazu befaßt und mit dem, was der Edgar Reizt herausgebracht hat, setzt er selber doch immer das Filmische bzw. das Cinéastische in den Vordergrund. Er betrachtet sich selbst ja auch immer mehr als jemanden vom Film, der aus der Kino-Ecke kommt. Mein Schwerpunkt soll nun aber sein, die *Heimat*-Reihen dahingehend zu untersuchen, welche Einflüsse und Auswirkungen sie jetzt speziell auf das deutsche Fernsehen hatten. Eine wesentliche Grundvoraussetzung für die Zusammenarbeit zwischen Kino und Fernsehen ist ja das „Film-Fernseh-Rahmenabkommen“ gewesen. Meine Frage wäre nun, welche Bedeutung Ihrer Einschätzung nach diese Langfilmreihen wie *Heimat*, *Berlin Alexanderplatz* von Fassbinder oder *Das Boot* von Petersen hatten - wie diese Großprojekte zustande kommen konnten. Da konnten dann ja auch viele der sogenannten Filmleute fürs Fernsehen arbeiten.

J.v.M.:
Ja also, bei *Alexanderplatz* war es ja die langjährige, sehr gute Zusammenarbeit die der Fassbinder mit dem WDR, dieser Abteilung hier hatte, die schon seit 1969, glaube ich, ging. Er hat ja `ne ganze Reihe von unterschiedlichsten Filmen da gemacht - er hat Kinofilme gemacht, die unterstützt wurden vom Fernsehen aus - er hat reine Fernsehfilme gemacht, sowohl fürs ZDF wie für den WDR - er hat eine Serie gemacht - *Acht Stunden sind kein Tag* - und dann kam diese Idee, überhaupt im Fernsehen große Serien zu machen - das war in der zweiten Hälfte der Siebziger Jahre und das, was uns damals eingefallen war, war nicht das, was heutzutage so als Serie gilt - wir dachten in großen epischen Bögen - Romane...

M.K.:
...also dann der Begriff Fernsehmehrteiler oder Fernsehreihe?

J.v.M.:
Nein, nein. Also Mehrteiler, das gab es ja schon immer, das war etwas anderes. Man dachte an zwölf, dreizehn Teile - also Serien im klassischen Sinne - und die Grundlage davon, konnten wir uns damals nur vorstellen, daß das eine epische Struktur hat - einen großen Bogen hatte, der vielleicht über Jahrzehnte ging. Also dieses ganze Konzept des Romans, des Fortsetzungsromans, das war das Konzept der Serie, das wir damals hatten. Fassbinder machte das mit Alexanderplatz, dem Döblin-Roman, der Geissendörffer machte etwas mit einem Roman, dessen Titel ich vergessen habe - einem relativ unbekannten Autoren vom Beginn dieses Jahrhunderts - und, um jetzt zu Reitz zu kommen... - Reitz lebte natürlich auch in dieser Vorstellung, daß Serie etwas Episches ist - oder Episches etwas Serielles - man kann es auch umdrehen - und hat da in einem bestimmten Punkt seiner Biographie, die auch mit dem enormen Erfolg von *Holocaust*, dieser amerikanischen Serie zusammenhing - hat er gesagt, wir müssen unsere deutsche Geschichte selbst in die Hand nehmen. Es gab einen Aufruf des damaligen Chefs dieser Abteilung an alle Schriftsteller und Regisseure, doch die deutsche, die schreckliche deutsche Geschichte der Nazi-Zeit nicht den Amis zu überlassen - nachdem man mit großem Erfolg *Holocaust* hier ausgestrahlt hatte. Und das hatte eigentlich nur eine publizistische Wirkung. Der einzige, der darauf praktisch reagierte, war Reitz, der mit seinem letzten Kino-Film wirklich am Boden war, mit eh... - der hieß *Der Schneider von Ulm* - der sicher dieses Desaster an der Kino-Kasse nicht verdient hatte. Aber man kann das sicher nicht so sagen, das ist schließlich keine moralische Sache, sondern eine ökonomische. - Ja also, gut. Edgar hat diese Idee aufgegriffen und entwickelte das Konzept einer großen Familienchronik, aus der dann *Heimat* wurde. Es heiß damals noch, ursprünglich *Made in Germany* - was genau das widerspiegelt, was damals in uns allen vorgegangen ist - nämlich nicht mehr „Made in USA“ sondern „Made in Germany“ - es sollte ein programmatischer Titel werden, der dann aber ganz am Ende der Produktion und auch unter dem Einfluß vom Constantin-Chef Eichinger, der sich sehr verdient gemacht hat um die Erstaufführung des Films bei den Münchener Filmfestspielen - unter dessen Einfluß hieß der Film oder die Serie am Ende dann *Heimat*.
Also da muß man sagen es war nun nicht eine originäre und einzigartige Erfindung, sondern es baute auf dem auf, was damals gedacht, überlegt und praktiziert wurde.
Was neu war an der Sache, das ist etwas ganz anderes. Das ist eine relativ unmoralische Betrachtung der Zeit der zwanziger, dreißiger, vierziger Jahre. Das war wirklich neu und das hat ja auch diesen internationalen Erfolg ausgemacht. Und als wir damit in Venedig zu aller Überraschung und auch zu unserer eigenen Überraschung eine Sensation wurden, hing das auch sehr damit zusammen, daß die Italiener und Franzosen, die Engländer sehr wohl verstanden haben, daß das auch erzählerisch und moralisch eine Rückkehr der Deutschen nach Europa - in das demokratische, anständige Europa war. So wurde das auch aufgefaßt und entsprechend war auch der Erfolg. Es war wie ein Aufatmen.

Endlich machen die Deutschen nicht nur laminare Kriegsgeschichten, wo die Nazis unbekannte Bösewichte - oder Bösewichte unbekannter Herkunft sind und alle anderen Deutschen unschuldig wie die Kinder - sondern wo gezeigt wurde, wie das Leben halt wirklich war, wie die Verflechtungen und Interessen aus einem ganz und gar narrativen Geflecht...

M.K.:
Wobei dazu ja auch sicherlich die „Lange Form“ einen bedeutenden Einfluß hatte - jetzt im Gegensatz zu einem meinetwegen 90-Minuten-Spielfilm: Daß es in einer Reihe oder Serie sicherlich einfacher ist, dem Zuschauer Alltagsrealität zu vermitteln; daß praktisch nicht alles in ein vorgefertigtes Format gepreßt werden muß und der Zuschauer sich wesentlich einfacher dann doch mit den Protagonisten oder dem Gezeigten identifizieren kann - sozusagen aus Sicht des „kleinen Mannes“.

J.v.M:
Ich bin da nicht so ganz überzeugt von dem, was Sie da sagen. Ich glaube, das ist nachträglich konstruiert. Ich glaube eher, daß es wirklich etwas damit zu tun hat, daß sich eine Generation wiedererkannt hat darin - nämlich diese Generation unserer Eltern, die ihre schönste Zeit, nämlich ihre Jugendzeit, in der Nazi-Zeit hatten und die sich nicht darüber zu reden trauten, weil diese Nazi-Zeit im Nachhinein etwas ganz Verwerfliches war, wo es der Teufel gewollt hat, daß man dort in dieser Zeit lebt. Diese Generation empfand es immer als eine tiefe Ungerechtigkeit - und empfand es als besonders ungerecht, daß immer im Schlimmen über diese Zeit geredet wurde - als seien sie entweder die Dummen oder die Scheusale, wobei sie sich weder als das eine noch als das andere empfunden haben - auch wenn sie Hitler gewählt haben. Und das war einer der großen Erfolge innerhalb von Deutschland.
Eine andere Sache ist die Warmherzigkeit, mit der diese Figuren gezeichnet sind - auch in ihren verbalen Äußerungen. Was auch sehr damit zusammenhängt, daß Reitz das nicht alleine gemacht hat, sondern einen genialen Co-Autoren hatte, nämlich den Peter Steinbach, der einen enormen Einfluß auf dieses ganze Werk hatte - jemand der völlig unverbraucht war, den ich ein paar Jahre zuvor entdeckt hatte und der seinen ersten Film geschrieben hatte, damals auch für Reitz, diese „Stunde Null“. Und das war dann damals, als wir solch einen Erfolg hatten - da fragte mich jemand, wie ich denn so was bezeichnen würde, also diese Zusammenarbeit und ich konnte damals nur stammeln, das ist ein absoluter Glücksfall gewesen, daß diese beiden Menschen sich in dem Moment ihrer Biographie getroffen haben und sozusagen gezündet haben.

M.K.:
Gab es von der Seite, vom Peter Steinbach denn auch gewisse Einflüsse, das ganze in eine fernsehgerechte Form zu bringen, da Reitz ja vorher schwerpunktmäßig mehr fürs Kino oder auch im Dokumentarfilmbereich

gearbeitet hatte. Gab es von Seiten des Edgar Reitz auch möglicherweise Vorbehalte vor der Zusammenarbeit mit dem Fernsehen.

J.v.M.:
Generell gab es die extrem. Obwohl das ganze natürlich etwas lächerlich war. Denn wir kannten uns schon seit langem, seit gut zehn Jahren, wir hatten miteinander mehrere Filme gemacht, wir wußten sehr genau, was wir wollen. Aber es gab diese tiefsitzende Aversion gegen das Fernsehen, was ja dann auch davor und danach große Blüten getrieben hat. Also diese Auseinandersetzung, die dann gipfelte in Betrachtungen - Kino ist etwas Feines und Fernsehen ist etwas Volkstümliches, Ordinäres, Geschmackloses. Wenn ich als feiner Filmkünstler, Kinokünstler mich zum Fernsehen beuge, dann muß das honoriert werden. Das alles sind natürlich große Blödsinnigkeiten, denn das Kino ist ordinär - eigentlich! (lachen) - So ordinär wie das Fernsehen oder es ist so fein wie das Fernsehen! Es wendet sich immer an die Massen von Menschen und nicht an einige wenige Auserlesene. Wenn man so über die Musik - die E-Musik sprechen würde, dann würd` ich das verstehen - aber dafür hab` ich eigentlich kein Verständnis.
Es gibt sicher Unterschiede in der ästhetischen Wirkung von Bildern und Bildfolgen. Das ist keine Frage. Aber so gravierend ist das auch nicht, weil sich immer wieder zeigt, daß gute Kinofilme auch im Fernsehen gut ankommen. Es sind ganz wenige Unterschiede an diesem speziellen Medium, das mit kleinem Bildschirm arbeitet und Einzelpersonen oder kleinen Gruppen von Zuschauern in der Kommunikation anspricht. Daß das im großen und ganzen nicht stört, sondern eine andere Art von Intonität der Rezeption hat als die, sagen wir mal im verdunkelten Kinoraum - mag sein, daß es auch vielleicht bei gewissen Filmen intensiver ist - das Erlebnis eines Films, wenn man im abgedunkelten, isolierten, auf sich selbst bezogenen Kinoraum ist.

M.K.:
Wobei es natürlich bei *Heimat* von der Fernsehseite einen großen Vorteil gab, daß nämlich über das Fernsehmedium für diese lange Reihe wesentlich mehr Zuschauer gewonnen werden konnten, als bei den Kinovorführungen, die ja nur im kleineren Rahmen oder auf Festivals stattfanden, wo dann ja doch immer nur ein sehr spezialisiertes Publikum da ist. Einem „normalen“ Zuschauer oder sagen wir mal wirklich „der breiten Masse“ einem dreizehn- oder vierzehn-Stunden-Film im Kino vorzuführen, wäre sicherlich schwierig...

J.v.M.:
Fünfzehneinhalb Stunden im Kino!

M.K.
...in sofern denke ich, ist das sicherlich auch ein Riesenvorteil für die *Heimat*-Reihen gewesen.

J.v.M.:
Es kam noch etwas anderes hinzu. Ich glaube nicht, daß es nur etwas Fernsehspezifisches ist - natürlich, das Kino kann nicht Filme dieser Länge vertragen, das geht gar nicht. Die Art, wie man das dann präsentiert hat, war eher wie ein Festival - sowohl bei der ersten *Heimat* wie bei der *Zweiten Heimat* hat sich gezeigt, man muß Pausen machen muß - die Menschen müssen sehr viel Zeit haben - und die allermeisten Leute haben nicht diese Zeit. Man kann nicht drei Tage und drei Nächte lang ins Kino gehen - das kann man vielleicht als Student, aber die meisten Leute sind keine Studenten! Also es war ein elitäres Publikum!
Aber was ich sagen wollte ist, daß es sich dabei gezeigt hat - also bei dieser Arbeit der *Heimat*, daß Edgars großes Talent nicht in der kurzen Form des Kinofilms liegt, sondern in der großen epischen Form. Nun kann man sagen, die große epische Form ist die des Fernsehens, der Fernsehserien, man kann aber auch sagen - gut, es ist unabhängig von den Mitteln. Für den klassischen traditionellen Film hat Edgar sicher nicht das beste Talent. Und wenn man seinen ersten erfolgreichen Kinofilm bis zur *Heimat* ansieht, *Mahlzeiten*, dann sieht man auch, daß der ganz episch ist - in sich keine dramatischen Zuspitzungen hat. Im Gegenteil, die dramatischen Zuspitzungen werden weggelassen und es wird sehr episch gedacht, erzählt, strukturiert. Und insofern glaub ich, daß dem Edgar nichts besseres passieren konnte, als dieses Klima für realistische, epische, episch strukturierte Serien im Fernsehen der siebziger Jahre - und dieser gewisse Anspruch, der im Fernsehen damals noch war.
Man muß allerdings auch sagen, daß im Fernsehen niemand auf ihn gewartet hat. Es war nicht leicht, diese Serie durchzukriegen, zu realisieren, das Geld zusammenzubringen und dann die Sendetermine zu bekommen. Niemand hat daran geglaubt, wir haben auch sehr wenig Geld gehabt. Dann sind Edgar und ich durch die Lande gezogen und haben versucht, überall noch Geld zu organisieren. Wir haben nur beim kleinen Sender SFB in Berlin nach vielen Versuchen dann endlich Glück gehabt. Die haben uns geholfen. Es war wirklich kein Zuckerschlecken, ich kann Ihnen das aus meinen Erfahrungen sagen. Um so überwältigender war dann natürlich auch der Erfolg, den wir dann hatten und so verblüffender auch. Wir waren so verblüfft, daß wir noch nicht einmal Triumphgefühle hatten oder Siegergefühle oder so was! (Lachen) Wir hatten natürlich diese ganze Kritik, die wir schon im Vorfeld zu hören bekommen hatten, die hatten wir schon sehr intus. Man vergißt das ja nicht, wenn man dann so armselig dasteht und denkt, meine Güte, wie soll denn das werden - wenn die einen Leute einem` dann sagen, hör mal zu, du mit deinem Bauernfilm, was soll denn das - Hunsrück kennt doch niemand, keine Stars und keine berühmten Leute. - Der einzige, den man ein bißchen kennt, ist der Reitz und was hat der denn schon gemacht? - In den sechziger Jahren war das mal `ne Figur, aber in den siebziger Jahren hat der doch nur Scheiße gemacht - so ungefähr war das.

Also alle waren sich da auch mehr oder weniger einig: die Kritik war`s, die Filmkollegen - also wenn man da ehrlich ist muß man schon sagen, der Stand, den wir da hatten, ganz besonders Edgar, aber ich auch, war hart. - Und ein Anfänger als Co-Autor und so weiter... - Es ist nicht einfach gewesen. Insofern war das ein Glücksfall für den Reitz, daß das in diesem Moment ging - daß der Boden ihm bereitet war, also sowohl thematisch als auch formal.

M.K.:
Parallel zur Stoffentwicklung von *Heimat* hat Edgar Reitz im Hunsrück ja auch den Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* gedreht, wo er ja Bauern und die einfache Bevölkerung befragte zu Geschichten, Anekdoten und vielen Dingen, die einfach mündlich überliefert wurden und die dann später auch in den Drehbüchern in Elementen, in Anspielungen usw. wieder auftauchten. Es gibt ja von der geschichtswissenschaftlichen Seite das Prinzip der „Oral-History“, das praktisch mündliche Überlieferungen zusammengetragen werden. Welche Rolle spielte das möglicherweise für die Drehbuchentwicklung?

J.v.M.:
Also die Drehbuchentwicklung war schon abgeschlossen, als der Reitz dieses Projekt drehte. Die Konzeption war eine, die ganz einfach von dem sprach, was Sie sagen, orale Geschichtsvermittlung - Leben in den Hunsrückdörfern, so wie der Titel sagt. Es war ein Dokumentarfilmprojekt, das Reitz, aus Angst, daß es vielleicht mit der *Heimat* nichts werden würde, beim Bundesinnenministerium eingereicht hatte, in der Hoffnung, da ein bißchen Geld zu kriegen. Und zur Überraschung bekam er glaub ich auch einhunderttausend Mark an Förderung und dann war gerade diese Arbeit da abgeschlossen mit dem Drehbuch, an dem sie ja 11 Monate lang gearbeitet haben. Und ich fand, nachdem auch Reitz so lange nichts gemacht hatte, daß er unbedingt diesen Dokumentarfilm machen sollte und ich hab` auch vom WDR noch etwas Geld dazu organisiert, so daß er diesen Film benutzen konnte, um die Motive, die Leute vor der Kamera, die Stimmungen auszuprobieren. Es war also eher ein Experimentieren mit sich selbst und dem Sujet, das er vorhatte, als daß es wirklich zu Recherchen gedient hatte für den Stoff. Das war fertig, das war gemacht. Und es war auch so, als der Film schließlich fertig war, wollte ihn im Grunde auch niemand sehen. Es waren mehrere Verleiher da, die sagten, ihr spinnt wohl - was soll ich denn da mit so einem Film! Und dann haben wir ihn zusammen mit der *Heimat*-Ausstrahlung gezeigt - im Fernsehen und dann verhallte es. Ich mag ihn sehr gern, ich find` ihn ne`n schönen Film, der viel von dem Talent zeigt, das Reitz hat - aber auch von den Gefahren, in die der Reitz leicht gerät, wenn er das einfach so laufen läßt, was da passiert und es keinen wirklichen erzählerischen Grund hat. Es ist ein sehr interessanter Film, weil man da auch die vielen Schwächen entdeckt, die dann später auch in der *Heimat* wieder auftauchen - und dann auch in der *Zweiten Heimat*!

M.K.:
Nun aber noch einmal zurück. Und zwar hatten wir eben ja schon einmal darüber gesprochen, daß die epischen Fernsehserien oder Fernsehmehrteiler gegen Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre doch sehr populär waren. Gab es zu deren Entwicklung auch die Beeinflussung durch frühere Fernsehformen? Ich denke jetzt beispielsweise an die sogenannte „Hamburger Schule“ um Dieter Meichsner bzw. speziell auch an Eberhard Fechner, der ja bereits zu Beginn der 70er Jahre die Fernsehreihen *Tadellöser und Wolff* und *Ein Kapitel für sich* drehte. Gerade bei *Heimat* sind schon gewisse Parallelen dazu erkennbar. War bei der Konzeptionierung solch eine Beeinflussung bewußt gegeben oder ist das eher zufällig?

J.v.M.:
Bewußt sicher nicht. Mag sein, daß das mit dazu gehörte, zum Bild des Fernsehens oder ob - ich will es jetzt mal loslösen von dieser medialen Sache, von dem relativ freien Film oder dem „Neuen Deutschen Film“, der ja vor einem ähnlichen, schwer zu definierenden Background zu sehen ist. Da gibt es ja eine ganze Reihe - wenn sie die angucken, von Kluge über Reitz bis zum frühen Wenders und einer ganzen Reihe anderer, die heute vergessen sind - Sie werden immer auch entdecken, daß sie in dieser freien, unkonzentrierten Verwendung von Bildmaterial sich sehr dem näherten, was im Fernsehen auch zu derselben Zeit passierte - auch was Fechner machte! Und es kommt noch dazu, daß die Vorstellung, die damals im „Neuen Deutschen Film“ weitgehend herrschte, war, man möchte eigentlich der Wirklichkeit vorauseilen und die Wirklichkeit erwischen, wenn sie gerade passiert. Dieser Gedanke von Kluge hat Reitz auch sehr beeinflußt. Wenn Sie seinen ersten Film angucken, den ersten Film von Kluge auch angucken, dann sehen Sie, daß da tatsächlich versucht worden ist, auch in der Dramaturgie dieses schönen ersten Films von Kluge - wie hieß denn der noch...

M.K.:
Abschied von gestern

J.v.M.:
Genau, *Abschied von gestern* - da ist dieses Prinzip sehr deutlich - auf Kosten von allen möglichen Unkonzentrationen, von filmischer Formulierung, von Dramatik usw. - also dieses, man will sozusagen das Leben sein und will sich nicht bewußt machen, daß alles, was im Film passiert, ganz egal was, immer gestaltet ist.

M.K.:
Es gibt da ja diesen ganz direkten Bezug auf die französische „nouvelle vague“. Wenn man jetzt das „Oberhausener Manifest“ betrachtet, denke ich, daß sie

doch schon eine ganz entscheidende Rolle spielte und daß natürlich auch Einflüsse aus dem Dokumentarfilm da waren. Wenn man jetzt noch das „Direct Cinema“ oder das „Cinéma Vérité“ betrachtet, war schon der Versuch gegeben, solche Elemente auch in Spielfilmform zu bringen oder zu übertragen.

J.v.M.:
Im Grunde genommen, wenn man das alles einmal im Nachhinein subsumiert als Fernseheinfluß, was es aber im Grunde überhaupt nicht war - das Fernsehen war in jener Zeit aber auch auf einem ganz anderen Trip - in den 60er Jahren. Es liebte die Klassik, es liebte das Theater, es liebte die Literatur und versuchte das so gut wie möglich von der Bühne herab auf den Bildschirm zu bringen; es versuchte, große schauspielerische, theaterorientierte Leistungen festzuhalten; es versuchte, Erzählungen von Tschechow oder Theaterstücke von Goethe und Schiller öffentlich zu machen mit Superschauspielern, die man sich nur denken konnte. Also das war eher das, was das Fernsehen machte und es gab daneben noch so eine kleine Ebene, so eine „Schmuddelrichtung“, wo in den späten 60er Jahren dann mal ein paar Leute waren, die im Fernsehspiel Dinge machten, die anders waren. Aber die waren auch schon wieder beeinflußt von diesem „Neuen Deutschen Film“, dessen Orientierungen auf das Dokumentarische gingen.
Aber ... was ist Fernsehen? - Wahrscheinlich stimmt nichts. Wo soll man unterscheiden zwischen Kino und Fernsehen? Wahrscheinlich müßte man, um überhaupt etwas wahrhaftiges dazu zu sagen, zurückgehen auf den Urgrund des Fernsehens und des Kinos. Beim Film besteht ja meistens die Absicht, Geld zu machen. Und beim Fernsehen ist das inzwischen auch so. Für die Kommerziellen und auch für die Öffentlich-rechtlichen hat es inzwischen etwas mit Geld zu tun. Aber damals in den 60er/70er Jahren war das nicht so. Da war man frei. Frei von dem Geldzwang, aber man hatte andere Zwänge - politische, ästhetische, individuelle. Auch nie zu vergessen natürlich immer wieder die Frage, welcher Redakteur, welcher Abteilungsleiter, welcher Intendant war wo und wie liberal oder wie engstirnig und wie spießig waren die. Also davon glaube ich, hing das sehr ab. Wenn man also Kino und Fernsehen zu der Zeit verglichen hat, war das irgendwie absurd - das war so, daß man sagen konnte, eigentlich müssen alle Leute aufatmen, wenn sie fürs Fernsehen arbeiten und der Diktatur des Films entkommen. So war das damals. Heute muß man anders denken.

M.K.:
Ich denke, daß das ja sicherlich auch ein Thema ist, wenn man den Publikumserfolg von der ersten *Heimat* und der *Zweiten Heimat* vergleicht. In der Zeit zwischen beiden Reihen hat sich ja auch an der Grundstruktur des Fernsehens eine Menge geändert. Wenn man *Heimat* sieht - `84, kurz bevor es losging mit der privaten Konkurrenz - und dann 1992 *Die Zweite Heimat*, die sicherlich gerade in die extremste Phase des Konkurrenzkampfes fiel. In jener Zeit hatten ja gerade die Öffentlich-rechtlichen die größten Probleme, sich

gegen die private Konkurrenz zu behaupten. Was ist dazu Ihre Einschätzung? Wenn man das ganze von Seite der Quoten aus betrachtet, war natürlich die erste *Heimat* ein wesentlich größerer Erfolg als *Die Zweite Heimat*. Ist die veränderte Fernsehstruktur, das duale Rundfunksystem, der Hauptgrund dafür oder gibt es auch noch andere Gründe? - Beispielsweise der Sendeplatz? Bei der ersten *Heimat* gab es wirklich noch diesen regelmäßigen Sendetermin, Montag abend um 20.15 Uhr, während *Die Zweite Heimat* doch eher auf unterschiedlichen Sendeplätzen verteilt war. Oder liegt wirklich auch eine Ursache im Thema? - Spricht möglicherweise die NS-Zeit der ersten *Heimat* eine größere Menge Menschen an, als das Leben eines Musikstudenten in den 60er Jahren?

J.v.M.:
Meiner Einschätzung nach lag der Hauptgrund für den Erfolg von *Heimat* und den relativen Mißerfolg der *Zweiten Heimat* genau in dem, was Sie zuletzt sagten. Es zeigt sich immer wieder, daß solche Geschichten die Menschen bewegen: Geschichten von einfachen Leuten mit einfachen Problemen. Das ist seltsamerweise international. Das andere ist sehr viel komplizierter. Die Lebensumstände von jungen ehrgeizigen Künstlern an Universitäten und Akademien - das ist schwierig. Ich hab` damals, als wir *Die Zweite Heimat* anfingen einen anderen Standpunkt vertreten. Da hab` ich immer gesagt, schon allein um das zu entkräften, was mir immer entgegen gehalten worden ist: Mir wurde gesagt, damals habt ihr Bauern gehabt, einfache Leute, sie kommen vom Land her, das ist deren Kindheit und so - also ich hab` mich immer gegen diese Argumentation gewehrt, weil sie mir zynisch erschien nach alledem, was ich erlebt hab` bei der Produktion von der ersten *Heimat*. Ich dachte, dieselben Leute, die jetzt so reden, haben früher so geredet. Die jetzt sagen, wer interessiert sich für Studenten, haben damals gesagt, wer interessiert sich für Bauern. Ich hab` den Standpunkt vertreten, das Leben der Studenten ist ja nicht vom Mond. Das sind Menschen, wie alle anderen auch - die haben ähnliche Probleme und die lieben sich untereinander. Die Liebesgeschichten - man muß sie nur richtig erzählen, so daß man sie verstehen kann und nachvollziehen kann. Ob diese Theorie jetzt stimmt und ob sie bei der *Zweiten Heimat* auch tatsächlich eingelöst worden ist, das weiß ich nicht. Tatsache ist, daß nach einem anfänglichen sehr starken Interesse für *Die Zweite Heimat* es innerhalb von zwölf Folgen einen extremen Absturz gegeben hat - ich glaube von über 10% auf 1 oder 2%. Das war jedenfalls dramatisch und hat sich auch nicht wieder erholt. Man dachte zu Anfang noch, das sind ja 3/4 Folgen, das würd` sich wieder ändern. Aber es änderte sich nichts. Wir hatten von der Presse relativ viel Unterstützung. Also daran lag es nicht. Wir hatten auch, wie ich finde, mindestens so gute Sendetermine, wie bei der *Heimat* - also keine schlechteren und überschaubar. Wir haben wesentlich mehr Propaganda - Reklame gemacht als für die *Heimat*. Es war nicht durchzusetzen. Und das kann an nichts anderem liegen, als an dem Stoff. Daß es nicht gelungen ist, diese Studentengeschichten

so zu erzählen, daß sie die anderen Leute interessierten - wirklich interessierten - wirklich etwas auslösen, so wie es bei der *Heimat* gewesen ist. Und bei der *Heimat* gab es zwar auch ein ziemliches Auf und Ab und zwar bis zu 10%. Aber da hatte man eine ganz andere Basis - wir hatten einmal 32%, dann hatten wir 21% - aber immerhin! Wir hatten immer einen Großteil der Zuschauer auf unserer Seite. Die verfolgten das, haben das durchlitten, haben angerufen und waren wirklich dran am Sender ohne daß wir so wahnsinnig viel gemacht hätten. Das darf man nicht vergessen. Also diese Publicityaktivitäten, die wir für *Die Zweite Heimat* gemacht hatten - über ein dreiviertel Jahr zog man da rum` mit dem Film und hat überall, in allen größeren Städten in Deutschland versucht, Vorführungen zu organisieren, die alle, bis auf eine in München schief gegangen sind. - Es kam ja niemand. Es liegt am Film, an der Machart und an der Länge. So überzeugend wie die Darsteller in der *Zweiten Heimat* über weite Strecken auch gewesen sein mögen, sie haben`s einfach nicht geschafft. Da kann man analysieren, man kann fragen, woran hat es gelegen? Waren die Geschichten zu breit und zu lang? Hätte man doch statt 13 nur 7 Teile machen sollen, hätte man aufhören sollen mit der Hochzeit usw. Viele kamen im Nachhinein mit der Frage, war es denn richtig, das den Reitz alleine schreiben zu lassen - wäre es nicht richtiger gewesen, man hätte einen zweiten Autoren gefunden. Aber das war nicht möglich. Reitz wollte überhaupt keinen zweiten Autoren mehr haben, er wollte das alles alleine machen, er wollte „die Heimat besiegen“... - Da gibt es einen wundervollen Dokumentarfilm über ihn, wo er im Triumph sagte - nach irgendeiner Vorführung - nun habe er die Heimat besiegt! (lachen) - ...als er auf dem Canale Grande im Motorboot saß... - ...das werde ich nie vergessen! (lachen) - Also so ist das halt, wenn man Filme macht, da hängt das Leben ja auch dran, es ist ja alles nicht nur Kunst, es ist ja auch Ehrgeiz und Erfolgsstreben.

M.K.:
In einer nachgeschalteten Fernsehdiskussion zur *Zweiten Heimat* hat ja der damalige Intendant des WDR geäußert, daß sein Sender solch überdimensional angelegte Projekte nicht mehr unterstützen würde. Wie weit läßt sich daran festhalten?

J.v.M.:
So hat er das nicht gesagt. Ich hab` das noch sehr gut in Erinnerung - diese Diskussion. Aber wie alle Intendanten war er sehr fernab vom Programm. Er hat wahrscheinlich diese Serie gar nicht gesehen. Er hat, glaub` ich nur ein paar Folgen gesehen. Er hat ja auch davon gesprochen, wie er manchmal da aufgesprungen ist und um den Fernseher herumgelaufen ist - dieser kleine, quirlige Mann - - - Ja, gut - - - Es ist wahr, daß objektiv gesehen die Finanzen der einzelnen Sender, auch des WDR nicht mehr ganz so reich bestückt sind wie in den 70er und 80er Jahren. Aber man darf ja nicht vergessen, *Die Zweite Heimat* ist ja nicht allein vom WDR finanziert worden, sondern von der

gesamten ARD und ein Teil, ca. 20-25% vom Ausland und daß in der Nachfolge davon sehr wohl sehr große Produktionen von der ARD - Gemeinschaftsproduktionen zustande gekommen sind. Ich erinnere Sie nur an die *Klemperer Tagebücher*, das werden Sie bald sehen; das ist ja auch ein Riesending was sie da gemacht haben. Und es soll recht gut geworden sein, was sie da gemacht haben - und vieles andere. - Es ist nicht so, daß die ARD nicht mehr, wie sagt man so schön, leistungsfähig ist. Das Geld ist letztenendes schon da, wenn man sich zusammentut - und wenn man Kooperationen schafft. Da muß ja immer erst einmal eine Übereinkunft da sein, sich auf so etwas zu einigen. Bei der *Zweiten Heimat* war das im Gegensatz zur ersten *Heimat* sehr einfach - relativ einfach, diese Kooperation herzustellen, weil dieser überwältigende Erfolg von der *Heimat* da war. Das macht alles leichter. *Die Zweite Heimat* hat alles wieder schwer gemacht. Dieser relative Mißerfolg hat halt auch dazu geführt, daß die Leute sagten, das geht heutzutage nicht mehr. Es sind immer dieselben Leute, die sagen einmal so und einmal so.
Die Schwierigkeiten, die der Reitz jetzt hat, obwohl es erstaunlich leicht zu sein scheint, jetzt mit dem Südwestrundfunk, deuten ja auch darauf hin, daß die Leute ja auch doch nicht mehr so glauben, wie bei der *Zweiten Heimat*, daß es was wird. Sie fürchten, daß es nochmal ein Mißerfolg wird und das wollen sie sich einfach nicht zumuten.

M.K.:
Haben Sie Informationen, wie konkret diese Pläne da schon sind?

J.v.M.:
Ich weiß nur, daß sie schreiben. Daß der Reitz seit zwei Jahren zusammen mit einem Autoren schreibt und daß das interessant ist. Aber es scheint so zu sein, daß der auftraggebende Sender, der SWR von den Büchern nicht überzeugt ist. Offenbar gibt es da doch Differenzen. - Und Reitz scheint auch das noch nicht für das Beste zu halten. Er schreibt ja immer neu um, und um - und versucht eben, das so gut wie möglich hinzukriegen.

M.K.:
Würden Sie zukünftig sagen, daß sich die Konkurrenz zwischen Öffentlich-rechtlichen und Privaten soweit geglättet hat und mittlerweile eine Situation eingetreten ist, daß sich das ganze dann doch etwas eingependelt hat, daß die Privaten ihren Anteil haben; die Öffentlich-rechtlichen aber mittlerweile auch nicht mehr so enorme Einbrüche befürchten müssen?

J.v.M.:
Also damals, in den frühen 90er Jahren, war das eingetreten, was man schon vorher wußte, daß es eintreten würde. Aber was sich trotzdem, obwohl man es wußte, niemand bei den Öffentlich-rechtlichen vorstellen konnte, daß sich die Zuschauerzahlen halbieren würden. Und das war natürlich, wenn man vorher

100% hatte und plötzlich nur noch 30-40% - insgesamt bei den Öffentlich-rechtlichen - ein extremer Schock! Früher sind wir ausgegangen von Zuschauerzahlen um 25-30%, die auch die *Heimat* hatte. Was insofern auch nicht, wenn man es mal objektiv betrachtet, ein überwältigender Erfolg war, sondern es war ein Durchschnittserfolg, den die *Heimat* hatte. Von heute aus gesehen ist das sensationell, aber damals haben wir aufgeatmet - wir haben gesagt, Gott sei Dank sind wir nicht unter 20% gerutscht mit dem Film. Aber normalerweise hatten wir mit vielen Filmen so 30-40-45%, und zwar nicht nur mit Krimis, sondern mit sehr interessanten anderen Filmen. Das darf man auch nicht vergessen. - Gut, aber zurück zu dieser Sache. Dieser Verlust von ungefähr 60% an Zuschauern im Durchschnitt hat, nachdem das offensichtlich war, viele Leute doch ziemlich fertig gemacht. Die Nerven lagen blank. Aber im Zusammenhang mit der *Zweiten Heimat* muß ich sagen, hat, soweit ich das sehen kann, sich die ARD auch trotz aller Verführungen und Einflüsterungen der Presse nicht dazu hingegeben, zu sagen, also das war das allerletzte, was wir gemacht haben. Die Presse hat das immer geschrieben. Aber niemand in der ARD hat das gewollt. Noch nicht einmal der damalige Programmdirektor und heutige ARD-Programmdirektor, der Herr Struve, der eine etwas fragwürdige Rolle dahingehend gespielt hat, noch nicht einmal der hat das gesagt. Es war eine Übereinkunft, auf die ich auch gedrungen habe - mit der Begründung, ihr habt dem zugestimmt - also müssen wir das auch bis zum Ende tragen und wir dürfen nicht so tun, als hätten wir eine Dummheit begangen - was ja auch nicht stimmt, denn niemand hat ja eine Dummheit begangen, sondern man hat ein interessantes, avanciertes Programm produziert, das halt nicht die Breitenwirkung hatte, die man sich so wünscht, wenn man im Fernsehen arbeitet.

M.K.:
Zukünftig sind ähnliche Formen oder Projekte aber auch durchaus noch möglich, in denen das Experiment, das Entwickeln von neuen Formen im Zentrum steht. Kann die ARD sich diesen Freiraum noch bewahren?

J.v.M:
Das denke ich schon. Es ist eine neue Generation jetzt da, es gibt sicher andere Referenzen. Sie dürfen nicht vergessen, Edgar ist 66, ich bin 63, mein Chef ist 43; ungefähr 40% meiner Kollegen sind unter 40. Es ist klar, daß die etwas anderes wollen, als wir damals gewollt haben. Aber ich glaube, daß das Fernsehen keineswegs bis zum Verrücktwerden einen Krimi nach dem anderen herstellen sollte, der sich ähnelt, wie ein Ei dem anderen. Das halt` ich für ausgeschlossen. Aber die ganze Programmplanung zeigt, daß das nicht so ist. Das wäre ja auch gar nicht erwünscht, das wäre ja das Ende.

M.K.:
Ich denke, daß meine Fragen ausreichen beantwortet wurden und darf mich ganz herzlich für das offene Gespräch bedanken.

Niederschrift
des Videointerviews

...im Gespräch
mit
Edgar Reitz

München, 24.7.1999

M.K.:
Meine erste Frage zielt auf die Frühphase des Neuen Deutschen Films - das Oberhausener Manifest. Inwieweit waren Sie damals als Gründungsmitglieder dieses Oberhausener Manifestes auch von französischen Film, jetzt speziell von der französischen nouvelle vague beeinflußt? Deren Grundkonzept war ja, wenn man es einmal wissenschaftlich bezeichnet, die „Philosophie der Discontinuität“, deren Basis im Humanismus lag - wenn man beispielsweise an Regisseure wie Godard oder Truffaut denkt.
Wie weit hatte das Auswirkungen auf Deutschland bzw. auf Ihre frühe Tätigkeit?

E.R.:
Zunächst einmal gab es diesen Schlachtruf „Le cinéma de papa est mort“, der zu „Papas Kino ist tot“ übersetzt wurde und damit fing ja sehr vieles an. Es gab so eine Zettelklebeaktion und es fanden sich immer mehr Leute zusammen, die von diesem Aufbrauch fasziniert waren. Das hatte zunächst überhaupt keine theoretischen Hintergründe und da gab auch keine irgendwie geartete philosophische Diskussion über die Zeit und das Filmemachen. Der erste Impuls war einfach nur dieses - ...daß man etwas nachempfand, ja! - - - Die Diskussion kam dann später. Dem Oberhausener Manifest gingen regelmäßige wöchentliche Meetings voraus in einem chinesischen Restaurant hier in München. Da wurde nach und nach Alexander Kluge ein wichtiger Sprecher der Gruppe. - Gruppe nennt man es heute. Man empfand sich nicht als Gruppe sondern es war so`ne Art - wie soll man sagen - Stammtisch, ja... (lachen) - Obwohl das Wort Stammtisch nach älteren Herrschaften klingt - und sie waren sehr jung! - Und Kluge, der nun ein wirklich brillanter Kopf war, der auch einen bestimmten Bildungshintergrund mitbrachte, hat die ganze Diskussion auf grundsätzliche Fragen gelenkt. Das spielte dann auch eine sehr wesentliche Rolle bei der Vorbereitung des Manifestes. Daß es zu diesem Manifest kam, hatte noch mal einen Anstoß - das war der wirtschaftliche Zusammenbruch der Ufa, die ja ein Unternehmen der Weimarer-Republik-Zeit war, also unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg gegründet und von den Nazis zur großen Staatsproduktion aufgerüstet - das war natürlich für uns das Symbol einer Generation, mit der wir auch sonst nichts zu schaffen haben wollten und deren Zusammenbruch nun -

das waren zwanzig Jahre nach dem Krieg fast, ja - da hatte man das Gefühl, hier geht der Krieg zum zweiten Mal zu Ende - was den Film betrifft. Und es könnte die Geburtsstunde eines neuen deutschen Films werden. - Ist es auch geworden!

M.K.:
Gab es denn da auch spezielle Ausrichtungen, sich jetzt auch im technischen Bereich an Frankreich zu orientieren. Es war ja eine ganz neue Produktionsmethode wo man aus den Studios mit tragbaren Geräten - Kameras herausgehen konnte. Wie war da die Beeinflussung bzw. gab es dafür spezielle Vorbilder? - Daß Sie möglicherweise wichtige Filme der nouvelle vague bereits selbst im Kino gesehen hatten und sich insofern dann dadurch haben beeinflussen lassen - oder ist das eher zufällig entstanden?

E.R.:
Nein. Sie sagen es ja selbst. Es ist ganz klar, die großen Entwicklungen haben immer mit der Technik zu tun. Der Film ist ein Kind der Technik. Daß es überhaupt die Filmkunst gibt, hat damit zu tun, daß die Cinématographie erfunden worden ist. Das ist doch klar. Und sie wird immer wieder neu erfunden und weitererfunden. Auch was wir heute machen, mit digitalen Aufzeichnungsverfahren verändert sehr vieles. Damals war neu - und da war das Fernsehen entscheidend - daß man mit tragbarem Equipment außerhalb des Studios Bild und Ton aufnehmen konnte. Das hatte die nouvelle vague sehr stark beflügelt und jeder kennt dieses Bild von Raoul Coutard im Rollstuhl, der auf den Trotoirs seine Travellings machte. Damit hatte der Film eine neue Dimension der Beweglichkeit erreicht. Das faszinierte uns natürlich sehr - das hatten wir aber längst in unseren Kurzfilmen praktiziert und wir sahen gerade aus dieser Ecke heraus - aus dem Dokumentarfilm und Kurzfilm heraus die wichtigen Impulse für den Spielfilm.

M.K.:
Gut, dann würde ich gern zum zweiten Punkt kommen: Mich würde noch einmal ihre Tätigkeit im Bereich der Medienerziehung bzw. Nachwuchsförderung interessieren. Sie waren Ende der 60er, Anfang der 70er Jahren sehr stark in Zusammenarbeit tätig mit Alf Brustellin, Bernhard Sinkel und Ulla Stöckel. Sie haben zu jener Zeit ja den Dokumentarfilm „Filmstunde“ produziert, Lehrfilme für das „Institut für Film in Wissenschaft und Unterricht“ (FWU) oder beispielsweise auch Ihre Tätigkeit mit dieser Gruppe zusammen für die Sesamstraße. Welche Bedeutung würden sie dem Punkt der Medienerziehung von Kindern und Jugendlichen zukommen lassen?

E.R.:
Also das hat ja alles noch miteinander eine ganz andere Wurzel. Unmittelbar nach Oberhausen, also Anfang der 60er Jahre kam die Diskussion über die Filmausbildung in Deutschland. Ich habe dann, gemeinsam mit Kluge und

anderen an der Hochschule für Gestaltung in Ulm das Institut für Filmgestaltung gegründet und dort acht Jahre lang gelehrt. Ich habe, bevor alle diese Dinge zustande kamen, auch bevor es die Filmstunde gab, längst in Ulm gelehrt. Das war ein richtiger ausgewachsener Lehrbetrieb, bei dem alle die Kriterien entwickelt wurden für einen Filmunterricht, wie er später dann an der Münch`ner Filmhochschule oder später dann in Berlin auch aufgegriffen wurde. Und wir haben sozusagen die Grundlagen der Filmpädagogik in Deutschland überhaupt gelegt. Aus dem heraus war es zu verstehen, daß sich dann diese Tätigkeit auch aus dem akademischen Bereich hinaus verlegte in den Bereich der Schulen und versuchte, Anstöße in der Richtung zu geben, daß Kinder bereits in einem Alter, in dem sie ja schon sehr intensiven Kontakt mit den Medien haben, aber überhaupt keine dazu gehörende Bildungsvoraussetzung besitzen, in den Schulen damit konfrontiert werden. „Filmstunde“ sollte auch ein Modell sein für einen Filmunterricht in den Schulen. Das ist zum Teil auch aufgegriffen worden. Häufig wurde es von Kunsterziehern dann praktiziert - die sich das angesehen haben, die unser Modell studiert haben aber andererseits auch zu wenig über das Medium wußten. Und darin liegt überhaupt das Problem. Wir sahen dann sehr bald, daß es in der Ausbildung der Lehrer diesen Zweig geben müßte. Das hat allerdings, soviel ich weiß, bis heute nicht wirklich stattgefunden. Das ist ein bedenklicher Zustand, daß die meisten Leute doch, wenn sie die Schule verlassen, ihr Leben lang kaum noch Bücher lesen. Sie werden aber mit der Literaturgeschichte konfrontiert, sie werden mit der Geistesgeschichte des geschriebenen Wortes konfrontiert, aber sie sehen fast alles nur noch auf Bildschirmen, sie erleben die Welt durch das audiovisuelle Medium und da sind sie überhaupt nicht darauf vorbereitet und haben überhaupt keinen Bildungshorizont dafür.

M.K.:
Um es noch einmal direkt anzusprechen, ihre Tätigkeit für die Sesamstraße beim NDR, wo Sie ja, soweit ich das bislang in Erfahrung bringen konnte - ich habe mit mehreren Programmverantwortlichen vom NDR auch schon gesprochen bzw. habe mich mit der Redaktion der Sesamstraße in Verbindung gesetzt - die hatten jetzt in ihren alten Unterlagen nachgeschaut und konnten sich nur noch relativ schwach erinnern, daß ihre Filmgruppe mit dem Brustellin, Sinkel und der Frau Stöckel da tätig war. Mich würde jetzt interessieren, was Sie da genau gemacht haben bzw. was gerade auch ihre Tätigkeit dabei war.

E.R.:
Das ist ganz unerheblich. Also meine Rolle bestand fast nur in der Vermittlung. Ich habe selber für die Sesamstraße überhaupt nichts gedreht. Wir waren damals so ein Freundeskreis mit den Leuten, die Sie erwähnt haben und die haben da einiges gemacht, vor allem Brustellin. Brustellin ist ja sehr früh verstorben, also durch einen Autounfall ums Leben gekommen und der war da sehr engagiert dafür. Ich selbst, ich habe mich für die Sesamstraße nicht wirklich interessiert.

Ich sah darin eine Möglichkeit für Leute, die ihre Anfänge machen, Erfahrungen zu sammeln. Und das haben die dann da auch gemacht.

M.K.:
Gut. Dann würde ich jetzt gern zu den beiden Heimat-Reihen kommen. Weshalb gab es vom Publikumserfolg aus gesehen, diesen drastischen Unterschied zwischen „Heimat“, `84 ausgestrahlt und „Der Zweiten Heimat“, `92 ausgestrahlt? Liegt ein wesentlicher Grund in der veränderten Fernsehstruktur, da wir 1984 ja noch nur das öffentlich-rechtliche System hatten und in der Phase der „Zweiten Heimat“ dann auf das duale Rundfunksystem umgestellt wurde. In dieser Phase gab es einen relativ starken Quotenzwang, wo es dann vom Westdeutschen Rundfunk - nach der „Zweiten Heimat“ - ich erinnere mich da noch an eine Fernsehdiskussion mit dem damaligen Intendanten, der eine sehr ablehnende Haltung dazu hatte. Mich würde der Hintergrund interessieren, was Sie aus Ihrer Sicht glauben, woran es gelegen haben könnte? Ist es wirklich nur diese Änderung in der Fernsehstruktur oder aber könnten es auch thematische Ursachen sein - daß beispielsweise die Darstellung von NS-Zeit in der „Heimat“-Reihe möglicherweise auf das „breite“ Publikum gesehen publikumswirksamer umzusetzen war als das Studentenleben eines jungen Komponisten zwischen `62 und `72, wie man es in der „Zweiten Heimat“ sehen konnte - mit der man so gesehen auch ein ganz anderes Publikum ansprechen wollte?

E.R.:
Ich habe meine Arbeit nie in diesem Sinne als rein deutsche Arbeit gesehen. Ich bin ein internationaler Regisseur und habe deswegen zu der Frage des Erfolges ein anderes Verhältnis. Also, die „Zweite Heimat“ ist von den beiden der erfolgreichere Film - im Export! Und zwar so massiv, daß ich eine solche Fragestellung, so wie sie hier manchmal gestellt wird, ziemlich absurd finde.

M.K.:
Es kam ja so gesehen in Deutschland hauptsächlich von der Fernsehseite...

E.R.:
Gut, O.K. Also Fernsehen ist ja sowieso ein problematisches Gebiet. Aber immerhin, die „Zweite Heimat“ hat Exporterfolge, die meines Wissens kein deutscher Film seit dreißig Jahren hatte. Sie wird bis heute überall in der Welt gesehen und gespielt und ist insofern für mich eine Plattform für internationale Begegnungen ohne gleichen. „Heimat“ I war in diesem Punkt - war durchaus auch weltweit verbreitet - ist allerdings etwas begrenzter in der Aufnahme, weil das natürlich sehr spezifisch deutsch ist, was da erzählt wird. Es hat nicht diese Weite, die Weite des Zugangs. Ich denke, daß es überall auf dem Globus junge Leute gibt, die sich zu künstlerischen Dingen berufen fühlen und sich da in entsprechende Ausbildung begeben und Freundeskreise bilden usw. Es ist eine

ganz - in der ganzen Welt leicht verständliche Thematik. Das funktioniert besser als ein Hunsrückdorf. - - - So kehren sich die Dinge um. - Was ja mehr bedeutet als nur die Zugängigkeit der Thematik. Es wirft auch ein Licht auf die Verhältnisse in diesem Lande. Also das deutsche Fernsehen ist mit den Jahren immer provinzieller geworden, immer begrenzter im Horizont, in den Vorstellungen. Und da kann ich nicht sagen, daß das nun eine Frage des öffentlich-rechtlichen Systems oder der Privatanstalten wäre. Die haben sich nun sozusagen gegenseitig runtergeschaukelt auf ein jämmerliches Niveau. Und diese Schraube ist noch lange nicht am Ende, so daß man sich natürlich heute fragen muß, ob Partnerschaften mit dem Fernsehen, gleich welchem System angehörig, noch überhaupt zu künstlerisch relevanten Ergebnissen führen können. - Also so sehe ich das. Und die Ausstrahlung im Deutschen Fernsehen, die also 1984 mit der ersten „Heimat“ und ´92 mit der „Zweiten Heimat“ stattgefunden hat, ist in der Geschichte dieser Werke nur ein marginales Ereignis. Das ist nicht das Zentralereignis für den Film.

M.K.:
Dann eine Frage zur ersten „Heimat“. Welche Rolle spielte das geschichtswissenschaftliche Prinzip der „Oral-History“ bei der Stoffentwicklung von „Heimat“? Da Sie ja in der Vorbereitungsphase auch den Dokumentarfilm „Geschichten aus den Hunsrückdörfern“ produziert haben und sich bei der Drehbuchentwicklung daran gemacht haben, Menschen zu befragen, Geschichten zu erzählen und diese dann praktisch umzusetzen.

E.R.:
Also ich bin ja kein Wissenschaftler und für mich ist das Filmemachen überhaupt keine wissenschaftliche Tätigkeit. Das hat nichts damit zu tun. Es ist nicht einmal systematisch. Es ist ein anderer Zugang, ein erzählerischer. So wie jeder Romanautor, wenn er seinen Stoff durchforstet, von ganz anderen Instinkten geleitet wird. In einer gewissen Weise ist das immer „Oral-History“ was man da macht. Das heißt, man hat immer andere Gewichtungen. Es sind nicht Fakten und Zahlen oder Strukturen und Analysen, wovon man sich leiten läßt, sondern es sind die vielen unbegreiflichen Zufälligkeiten, denen man über den Weg läuft, die Inspirationsquellen sind. Also das Geschichten-Erzählen hat andere Wurzeln als das Geschichte-Schreiben.

M.K.:
Gut. Dann geht es jetzt etwas mehr in die technische Richtung. Und zwar würde mich da interessieren, welche Zielsetzung Sie mit dem optischen Konzept der Heimat-Reihen erreichen wollten bzw. welche Wirkung dieses optische Konzept auf den Zuschauer hatte. Und zwar die wesentlichen, relativ ungewöhnlichen Punkte, die Sie ja auch zu einem eigenen wesentlichen Stilelemement gemacht haben sind ja:

- die Mischung von Schwarz/Weiß und Farbmaterial - was ja in der „Heimat“ I nach Ihren Äußerungen relativ wahllos und spontan eingesetzt wurde und in der „Zweiten Heimat“ doch eher von der technischen Seite beeinflußt wurde, daß schwerpunktmäßig Tagesaufnahmen in Schwarz/Weiß und Nachtaufnahmen in Farbe gedreht wurden - wobei es da natürlich auch einzelne Ausnahmen gibt
- das andere Bildformat - daß sie ja in dem Standard-Academy-Format von 1:1,37 die Heimat-Reihen produziert haben, was im heutigen Zeitalter des Breitformates auch ungewöhnlich ist, aber sicher auch bei der Fernsehausstrahlung Vorteile brachte.
Insofern wäre meine Frage, ob das möglicherweise auch Gründe hatte, inhaltlich etwas umzusetzen - daß man da ein so speziell auf die Reihe zugeschnittenes Konzept entwickelt hat, optisch, von der Kameraseite her?

E.R.:
Also ich habe meine Wurzeln nicht im Fernsehen. Das Fernsehen ist für mich keine ästhetische Heimat. Ich habe mich aus der Filmgeschichte, aus der Geschichte des Kinos und der Filmkunst heraus entwickelt. Das Fernsehen spielt lediglich eine Rolle in der Verbreitung und natürlich auch in der Finanzierung. Das Fernsehen ist das Medium, das zu einem bestimmten Zeitpunkt die Kinogeschichte in Bedrängnis gebracht hat und damit finanziell auch eine moralische Pflicht, sozusagen übernehmen mußte - für die Wiedergutmachung der Schäden aufzutreten, die es in der Filmgeschichte angerichtet hat. Wenn Fernsehen solche Produktionen mitträgt, wie die meine, dann beteiligt es sich sozusagen an der Filmgeschichte, die nicht mehr stattfinden kann wegen des Fernsehens und die wieder stattfinden muß in Kooperation mit dem Fernsehen. Vor allem in den Jahren, als es nur die öffentlich-rechtlichen Systeme gab, die ja auch eine kulturpolitische Aufgabe zu tragen hatten. Die ästhetischen Kriterien für meine Arbeit sind die des Kinos. Ich habe immer im 35mm-Format gedreht, ich habe alle meine Vorbilder in der Kinogeschichte - alles, was es an Beleuchtung und visueller Ästhetik überhaupt gibt, kommt aus der Kinogeschichte. Die Verwendung von Farbe und Schwarz/Weiß ist ebenfalls eine Auseinandersetzung damit. Die Filmgeschichte hat Schwarz/Weiß begonnen, hat eine Unzahl großer unsterblicher Werke geschaffen in diesem Verfahren. Und jeder, der an Kino denkt, denkt auch an Schwarz/Weiß-Filme. Die Wiedergabe der Welt in dieser Form der Abstraktion ist ein ganz bestimmter ästhetischer Gewinn, auf den ich natürlich nicht verzichten wollte. Der Zwang zum Farbfilm, wie er kommerziell besteht und wie er immer wieder auch gedankenlos, einfach durch die Übernahme der Industrieangebote praktiziert wird - also ich sehe darin bestimmte Zwänge, die ich durchbrechen wollte und ich möchte die ästhetischen Angebote, die die Filmgeschichte gemacht hat, frei nutzen.

M.K.:
Kann man so sagen, daß Sie durch den Kontrast zwischen Schwarz/Weiß und

Farbe versuchen, den Zuschauer für Farbaufnahmen wieder zu öffnen - daß sie nicht nur einfach an ihm vorbeifliegen, sondern daß er sie dann doch wieder stärker bewußt wahrnimmt.

E.R.:
Das ist vice versa. Also es geht genauso umgekehrt. Das Schwarz/Weiß-Material öffnet wieder den Blick für eine ganz andere Seite des Bildes. Also ich habe immer wieder gefunden, daß die Abbildung des menschlichen Gesichtes oder die Hinwendung zu Menschen, zu ihrer Geschichte in Schwarz/Weiß auf eine ganz besondere Weise passiert. Das liegt möglicherweise daran, daß das Schwarz/Weiß-Material eine höhere Abstraktion schafft und Zufälligkeiten der Farben, wie wir sie überall haben, einfach nicht mit abbildet. Da ist plötzlich die Tapete nicht so wichtig. Und wie viele grausig häßliche Farbbilder gibt es, in denen die Menschen in irgendeinem Gewimmel von Buntheit herumschwimmen und der Blick wird nirgendwo gelenkt - während...

M.K.:
Also wird der Blick mehr auf das Wesentliche gelenkt - eine Person oder ein Gesicht...

E.R.:
...Ja. - Aber was ist das Wesentliche? - - - Das Wesentliche ist im Film das Licht - und das Licht, in dem sich die Menschen bewegen - das Licht, das ihnen zu Teil wird und gerade das Sonnenlicht, das Tageslicht, das wirklich ein „Schicksalslicht“ ist - darin drückt sich am Meisten die Lebenszeit aus, die einer durchläuft. Und das läßt sich in diesem Verfahren sehr sehr viel besser wiedergeben. Es kommt auch etwas anderes hinzu. Die Schwarz/Weiß-Filmgeschichte hat ein bestimmtes Pathos entwickelt. Also durch Licht und durch die Wirkung der Objektive geschaffenes Pathos in der Menschendarstellung. - Pathos nenne ich jetzt das Herausheben - das Erheben der Figur aus der Banalität heraus in die poetische Dimension. Und darauf kann ich nicht verzichten und werde auch in Zukunft nicht darauf verzichten. Auf der anderen Seite, warum sollte ich, wenn ich so was sage, mich verhalten wie einer aus den 30er oder 20er Jahren? - Ich lebe in der Gegenwart und selbstverständlich sind die neuesten Techniken im Farbfilmbereich auch etwas, womit ich gerne arbeite - - aber nur da, wo es mir notwendig erscheint.

M.K.:
Dann noch eine weitere Frage zum optischen Konzept der Zweiten Heimat. Und zwar sah es ja so aus, daß Sie während der Dreharbeiten drei unterschiedliche Kameraleute eingesetzt haben. Daß heißt, sie haben sich nach der fünften Folge von ihrem bisherigen Kameramann Gernot Roll getrennt und haben ab der neunten Folge ihren eigenen Sohn als Kameramann eingesetzt. Es ist sicherlich, wenn man sich die Zweite Heimat ansieht, erkennbar, daß sich im Verlauf der

Reihe auch das optische Konzept ändert und sich dadurch die inhaltliche Veränderung und Entwicklung der Personen auch optisch umsetzt. War das jetzt eine reine Zufälligkeit, die sich ergab oder kann man sagen, daß das möglicherweise bewußt geplant war, daß sich das optische Konzept verändern sollte. Ich denke, daß in den ersten Folgen, in denen Gernot Roll die Kamera hatte, man eine größere Schnittfolge hatte. Es gab wesentlich mehr Schnitte, wobei es später dann doch immer längere Kameraeinstellungen gab und man sich mehr, wie Sie eben schon sagten, auf das Wesentliche der Personen konzentrierte. - - - Kann man sagen, daß sich diese Veränderung nur durch den Wechsel der Kameramänner ergeben hatte oder war es von Beginn an bewußt geplant?

E.R.:
Nee, man kann das so nicht sagen. - Andererseits einen Film von solchen Dimensionen kann man nicht planen - nicht bis zum Ende planen. Das sind immerhin über vier Jahre Drehzeit gewesen mit einer Länge von 26 Stunden Filmzeit. Das ist ein Stück des Lebens, was sich da abspielt. Und eine solche Produktion bedeutet für alle, die daran teilnehmen, daß sie... - das ist nicht irgendein Job, das ist ein Stück des Lebens, das man da miteinander verbringt. Und die Leute, die mitgearbeitet haben, einige davon waren sieben Jahre dabei - da wurden Kinder geboren und gingen zur Schule, als der Film fertig war. Solche Partnerschaften, solche Beziehungen, wie man sie hat mit einem Kameramann, die sind nicht dafür bestimmt, nun lebenslänglich zu halten. Deswegen war das überhaupt nicht klar vor Beginn, wie lange die Zusammenarbeit mit Gernot Roll gehen würde. - Er hat das nicht durchgehalten. Der hat nach gut einem Jahr das Gefühl bekommen, er versäumt alles - er hat seine ganzen anderen beruflichen Möglichkeiten verpaßt. Und er sagte mir das eines Tages und erklärte, daß er nun da aussteigen möchte. Und ich habe das wiederum verstanden. - Also ich hab`s einerseits verstanden von ihm aus. Er hat ja seine eigene Karriere - und man kann von keinem verlangen, daß er seine Karriere vollkommen in den Schatten einer einzigen Produktion stellt. - Und andererseits war natürlich die Diskussion, die da entstand, ein Impuls für die weitere Planung. Ich sehe die Dinge immer so: Wenn etwas passiert - man muß auch daran immer das Gute entdecken. - Was sind das für neue Fragen, die damit auftauchen und was können wir daraus gewinnen? - Welchen Gewinn können wir daraus ziehen? - Also haben wir versucht, von dem Weggang von Gernot Roll zu profitieren, indem man den Stil der Bilder nicht so auf eine einzige Sprache hin ausrichtet, wie es in der ersten Heimat ja noch war, sondern sich zu sagen, hier wird eine Entwicklung beschrieben. Da sind Protagonisten, die sind zu Anfang zwanzig und am Ende sind sie dreißig und es ist ein Zeitraum von zehn Jahren, der beschrieben wird - sehr entscheidende zehn Jahre im Leben des Menschen und am Ende haben die Familien gegründet und sind erwachsen usw. Da ändert sich sehr vieles. Und diese Änderung, die Veränderung der Sichtweise wie sie bei den Leuten stattfindet, findet dann

natürlich auch in der Bildsprache statt. Und so ging das. Also ich habe ja dann mit Gerard Vandenberg gearbeitet und danach mit meinem Sohn Christian. Das waren einfach immer wieder Schritte zur nächsten Ebene der stilistischen Beschäftigung, ja?

M.K.:
Der Einsatz Ihres Sohnes als Kameramann - inwiefern war das möglicherweise ein Wagnis? Weil ich denke, daß das dann doch ein anderes Verhältnis ist, wenn man ein persönliches Vater-Sohn-Verhältnis hat als ein rein arbeitsmäßig strukturiertes Verhältnis, das man sonst zu einem anderen Kameramann hatte.

E.R.:
Das ist natürlich eine Banalität, so etwas zu sagen. Andererseits - ich bestimme die Bilder sehr. Ich glaube nicht, daß ein Film von mir sehr viel anders ist, wenn ein anderer Kameramann arbeitet. Ich habe selber Kamera gemacht in meinen frühen Jahren und ich habe auch mit anderen Leuten, zum Beispiel Kluges „Abschied von gestern“ und anderes - und ich bin selbst ein guter Kameramann. Also ich kann all das, um was es da geht. Ich denke ja überhaupt, daß es zu den Aufgaben eines Filmemachers - ich sage bewußt nicht Regisseur, sondern Filmemacher - gehört, die Bilder zu bestimmen. Die Bilder und zwar in jeder Weise, die Kamerabewegungen, den Rhythmus, den Schnitt und alles. Und insofern ist das eine ganz normale Zusammenarbeit und Christian war inzwischen ja auch in seiner Ausbildung so weit, daß er diese Aufgabe übernehmen konnte, so wie er jede andere Aufgabe im Bereich der Kamera hätte übernehmen können.

M.K.:
Meine nächste Frage ist, ob für die Grundstrukturierung der „Zweiten Heimat“ auch die Beeinflussung durch avantgardistisch geprägte Regisseure aus Frankreich - der nouvelle vague - eine Rolle spielte. Meine Frage geht in die Richtung von Regisseuren wie Jacques Rivette, der beispielsweise Anfang der 70er Jahre mit seinem Film „Out one“ ja auch ein ähnlich groß angelegtes, sehr avantgardistisch ausgeprägtes Filmwerk geschaffen hat, was ja eine Adaption des Balzac-Romans „Die Geschichte der Dreizehn“ war. Gab es aus dieser Schiene möglicherweise auch gewisse Beeinflussungen, die „Zweite Heimat“ zu produzieren? In der Betrachtung kann man halt auch viele Parallelen oder Einflüsse erkennen kann.

E.R.:
Sie wissen sicher besser als ich, in welchem Jahr Rivettes Film entstanden ist...

M.K.:
... der ist `71 entstanden.

E.R.:
Ja gut. Also, was mich schon lange interessiert hatte ist diese ganz andere Länge, diese ganz andere Dimension. In der Literatur gibt es die Lyrik, die manchmal nur aus wenigen Zeilen besteht, also die ganz konzentrierte, dichteste sprachliche Form und es gibt den großen Roman. Und dazwischen alles mögliche. In der Kinogeschichte hat sich eigentlich nur ein ganz bestimmtes novellistisches Schema weiterentwickelt. Also der Spielfilm, der 90/100-Minuten-Film kann von seiner erzählerischen Funktion eigentlich nur novellistisch vorgehen und übernimmt so häufig sekundär irgendwelche Prinzipien. Prinzipien des Theaters, der Dramatik - alles was man Dramaturgie nennt usw. ist von woanders entlehnt. Also da hat sich die Filmkunst noch nicht emanzipiert - bis heute eigentlich nicht. Sie hat bis heute noch nicht in allen Bereichen zu sich selbst gefunden. Für mich war es immer wichtig, einen Beitrag `mal dazu zu leisten, daß diese Kunst ihre verschiedenen Dimensionen erkennt und das, was Analogie zum Roman wäre auch mal in filmischer Form zu machen. Es gibt dafür allenthalben Beispiele. Es hatte schon in den zwanziger Jahren begonnen mit Stroheims „Greed“, was damals, glaube ich ein achtstündiger Film war, der aber verstümmelt worden ist und uns nur in Legenden überliefert worden ist. So gab es eine Reihe von Beispielen, also Ingmar Bergman beschäftigte sich mit solchen Formen in „Szenen einer Ehe“, in „Fanny und Alexander“ und anderen Filmen; auch die Gebrüder Taviani fingen an, so was zu machen mit „Chaos“. Es gab so einiges, Rivette natürlich auch. Avantgardistisch dürfen wir dieses nicht nennen. Es gibt etwas anderes, was man in der Filmgeschichte der Avantgarde zurechnen muß, die es ja in allen Künsten gegeben hat seit Beginn des Jahrhunderts. Die Avantgarde hat sozusagen eine eigene Geschichte in diesem Jahrhundert - auch `ne eigene Stilgeschichte. Und dazu habe ich auch meine Beiträge geleistet bereits in den frühen 60er Jahren - also Filme wie „Geschwindigkeit“ oder „Kommunikation“ oder auch so was wie „Varia Vision“ waren wirkliche Avantgardewerke, die eng verbunden waren mit der Geschichte der Musik - der avantgardistischen Musik oder der neuen Musik, wie man sie nennt - also der Schönberg-Nachfolge. Damit war ich immer sehr eng verbunden und bin es bis heute. Ich bin auch bis heute der Meinung, daß die Impulse, die in diesen Richtungen der Kunst in diesem Jahrhundert gesetzt worden sind, noch lange lange nicht wirklich da hingelangt sind, wo sie hingehören. Das ist ja mehr als nur das Aufsprengen der Formenwelt. Sondern da handelt es sich um eine besondere Wahrhaftigkeit des Denkens. Die Skepsis im Ansehen der Dinge ist da beherrschend. Auch die Unbestechlichkeit, was die Fragen des Erfolgs angeht, die Fragen des Verhältnisses zum Publikum usw. Also die Ablehnung einer süßlichen, verlogenen Unterhaltungswelt usw. Das ist sozusagen die Antwort auf ein Jahrhundert, das zwei Weltkriege und den Holocaust hervorgebracht hat. Dem bin ich zutiefst verpflichtet und werde es immer bleiben.

M.K.:
Dann würde ich jetzt langsam mal das Gespräch in Richtung der Digitalisierung des Kinos lenken wollen. Und zwar ist es ja so, daß die beiden bisherigen Heimat-Reihen ja noch linear erzählte Filmwerke waren. Daß heißt, wenn man es einmal gegenüberstellt, „Heimat“ I war ja eine Geschichte aus der Provinz, aus dem Hunsrück, die getragen wurde, von einem Erzähler. Wir haben zu Beginn von „Heimat“ I ja immer diese Photo-Sequenzen, in der ein außenstehender Erzähler, dieser Glasisch-Karl, praktisch die Geschichte der Familien aus dem Hunsrückdorf nacherzählte. In der „Zweiten Heimat“ hingegen haben wir eine sehr subjektiv angelegte Erzählperspektive des Protagonisten Hermann bzw. auch in den einzelnen Folgen, die seiner Freunde. Aus dem off heraus kommentieren sie ihre eigenen Gefühle, Emotionen und ähnliche Dinge. Das ist ja möglicherweise ein etwas gegenläufiger Charakter, daß „Heimat“ I von einem außenstehenden, übergeordneten Erzähler erzählt wird, „Heimat“ II jedoch sehr subjektiv angelegt ist. Ist das so richtig?

E.R.:
Das mit den Erzählstimmen ist ein Trick, ja? Damit lenkt man die Perspektive des Zuschauers auf `ne bestimmte Weise auf die Dinge - objektiv oder subjektiv ist alles gleichzeitig - immer. Das hängt damit zusammen, daß die Bilder ja immer so tun, als wären sie objektiv, weil sie die Oberfläche betrachten und weil auf der Kamera vorne ein Objektiv ist. Also in Wirklichkeit macht man einen Film mit geschlossenen Augen. Wenn man nicht vorher die Bilder im Kopf hat und nicht vorher spürt und weiß, was man erzählen will, ist es sinnlos, die Kamera überhaupt einzuschalten - weil sie immer nur Banales abbildet, weil sie nie durch die Oberfläche hindurchdringen kann. Also das Wesentliche an einem Film ist nicht das, was man sieht, sondern das, was hinter den Bildern an Gedanken, Gefühlen und auch Zeitempfindung steckt. Also ich finde, wenn ich morgens zum Drehort gehe und ein Konzept für den Tag mache, dann muß ich die Augen zumachen, dann muß ich nach innen schauen - dann weiß ich, was ich will. Die Figuren - also die Aufbereitung des Materials hinterher - am Schneidetisch - und der Umgang mit solchen Kommentaren oder Erzählstimmen, das ist einfach nur ein Versuch, den Blick des Zuschauers auf die Bilder anders zu lenken. Das hätte man auch anders machen können, aber es wären die gleichen Bilder. Subjektiv und objektiv kann man beim Film meines Erachtens nicht sagen. Es ist nichts objektiv. Das sind einfach alles nur Formen mit denen man die Erzählung in Gang setzt und eine Art Fluß hineinbringt.

M.K.:
Sie hatten in jüngsten Veröffentlichungen, auch in Diskussionen in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum München eine Publikation herausgebracht, in der Sie dann in die Diskussion gegangen waren und sich einmal Gedanken gemacht hatten, wie eine Weiterführung dieser Heimat-Thematik mit digitalen Techniken möglich sein könnte. Daß heißt, man könnte

so gesehen eine interaktive Zeitreise des Zuschauers in beispielsweise deutsche Vergangenheit, Gegenwart oder auch Zukunft machen. Man könnte mit der Digitaltechnik natürlich auch Bilder verändern, manipulieren bzw. wenn man es einmal positiv ausdrücken will, die digitale Technik dazu nutzen, um Szenarien zu erschaffen, die sich mit gewöhnlicher Kulissentechnik oder Tricktechnik oder ähnlichem gar nicht realisieren ließen. Insofern wäre jetzt meine Frage, wie könnte solch eine mögliche dritte Heimat-Reihe, die mit interaktiven Techniken gestaltet ist, aussehen?

E.R.:
Also zunächst einmal muß gesagt sein, „Heimat“ ist nicht-linear. Auch diese beiden Zyklen sind keine linear erzählten Filme. Sie sind zwar auf einem durchgehenden Filmstreifen gestaltet und sie bieten keine Nebenzweige. Der Film ist nur in einer bestimmten Reihenfolge richtig. Aber nach innen gesehen, in die Erzählstränge, verzweigt sich das permanent und kein Zuschauer, der das gesehen hat, wird mir hinterher die Reihenfolge wiedergeben können. Das ganze lebt nicht von einem linearen, dramaturgischen Schema und es ist auch nicht dramatisiert. So daß also etwas bestimmtes kausal etwas anderes bestimmtes auslöst. Die Bildfolge ist assoziativ und es wird permanent parallel erzählt. Das Verfolgen der verschiedenen Figuren in ihren parallelen oder gegenläufigen Prinzip- und Lebenssträngen, Geschichtsformen ist ein Hauptprinzip des Films. So daß man zu jedem Zeitpunkt auch immer hätte sagen können, dieses wäre auch in einer anderen Technik wiedergebbar. Man hätte das auch immer als etwas gestalten können, das in parallelen Strängen vorgeführt wird. Oder wo man die Wahl hätte, in welchem Augenblick man von der einen zur anderen Figur springt. Oder welche Situation man länger anschaut oder wo man verweilt, was man vertieft und so weiter. Andererseits - ich kann diese Dinge ja nie einfach dem Zuschauer überlassen. Man darf sich ja darüber nicht täuschen, daß das Erzählen eine Kunst ist. Es gibt gute Erzähler - und die Meisten sind es eben nicht. Wenn man das irgendwelchen Leuten überläßt, entstehen immer schlechte Geschichten. Man kann nicht mit Hilfe einer digitalen Technik - wenn man da diese technischen Möglichkeiten ausnutzen wollte - heute plötzlich so sagen, jeder kann an dem Film mitstricken. Wenn er das tut - O.K. - die technischen Möglichkeiten sind vielleicht da, entsteht aber ein chaotischer Mist und da werden sich die Untalentierten mehr äußern als die Talentierten. Es entsteht ein Unding von Werk. - Da habe ich überhaupt keine positive Phantasie zu dieser Frage.
Was ich mir durchaus vorstellen kann, ist, daß Autoren - hochqualifizierte Könner, Erzähler - miteinander arbeiten und das der eine Fäden des anderen aufgreift. So etwas hat es in der Musikgeschichte auch gegeben. Es haben große Komponisten Variationen auf Werke anderer geschrieben. - Also das ginge. Aber dafür müßten auch bestimmte Konkurrenzverhältnisse aufgelöst werden, es ist auch rechtlich schwierig. Ich glaube nicht, daß das in irgendwie absehbarer Zeit zustande kommt. Die gesamte digitale Welt, vor allem das, was jetzt das

Internet anzubieten hat, als neues Verbreitungsmedium, zielt auf eine völlig andere Richtung. Kohärente, erzählerische Werke, in einer bestimmten ästhetischen Konzeption werden nicht im Internet verbreitet werden können. - Selbst dann nicht, wenn die technischen Voraussetzungen sich wesentlich bessern und eine vergleichbare Bildauflösung machbar würde, wie wir sie zum Beispiel im Fernsehen haben - oder darüber hinaus in hochauflösender Form. Das kann es ja alles durchaus eine Tages geben. Aber deswegen ist das Internet nicht das Medium für, in diesem Sinne künstlerische Äußerungen. Die können darin vorkommen, rücken aber alle in einen größeren Zusammenhang.
Das Internet ist wie eine Straße, wo es viele Geschäfte gibt. Wenn man aber dann vor einem Haus stehen bleibt - das ist ein Kino - und geht hinein, dann hat man es wieder damit zu tun und da gelten dessen Gesetze - oder ich gehe in eine Kunstgalerie und schau mir Bilder an, oder so. Also das ist die Eigentümlichkeit des Internets, daß alles geboten werden kann - das es wirklich eine Art - ja eine Straße ist oder eine Stadt. Und da ist auch nichts neues dabei. Also wenn man das Leben mal so sieht, dann haben wir schon immer darin gelebt. Es gibt nur jetzt eine technische Replik auf das ganze. Das Leben in einer Stadt oder das Leben auf dem Globus - wenn wir bedenken, daß wir so mobil leben und hauruck in einem Flugzeug sitzen und zwei Stunden später in Madrid spazieren gehen - das ist noch weiter verkürzt durch diese digitale Technik.
Es kommt etwas anderes hinzu. Das ist das Problem, daß in der Reproduktion das Original wegfällt - daß sozusagen die Kopie gleiche Qualitäten wie das Original hat. Damit sind neue Tricks möglich, damit sind Fälschungen möglich, aller Art und so. Und damit muß man sich neu auseinandersetzen.
Ich war eine Zeit lang zuversichtlich und hatte mir vorgestellt, es könnte neue Formen der epischen Erzählung geben. Da fiel immer das Stichwort, daß man aus der Linearität aussteigen kann und... - Es ist so. Es gibt eine Euphorie mit den neuen Warenangeboten. Das passiert immer wieder - weil die Geräte so chic sind und weil alle paar Monate was neues auf den Markt kommt. Das hat mich auch mal gepackt. Und ich hatte plötzlich auch so ein Gefühl, es könnte so eine Art interaktive Erzählkunst geben - - - ohne daran zu denken, daß wir die längst haben - und daß sie längst erfunden worden ist - und daß seit dem Altertum, seit der Odyssee schon interaktiv erzählt wurde. Weil in jedem Erzählen oder in jeder Wiederholung eine Variante liegt und weil man immer wieder neuen Nebensträngen folgt und die Interessen mit den Jahren wandern. Ich denke, daß so ein Werk wie „Heimat“ mit inzwischen 42 Stunden Länge durchaus interaktiv ist. Wenn man sich in dieser Form aus der Linearität des Wahrnehmens hinausbegibt, dann tut man das sowieso in der Phantasie - in der Art, wie man sich es im Kopf zusammensetzt. Das trainieren wir schon beim Autofahren. Wenn man einmal durch eine Stadt gefahren ist, hat man zwar einen ganz bestimmten linearen Weg zurückgelegt, den man auch auf dem Stadtplan nachverfolgen könnte, aber in unserer Phantasie, in unserer Vorstellungswelt sind wir zahllose Nebenwege und Seitenwege gefahren und kommen immer wieder auf die Hauptstrecke. Und wenn wir ankommen, kommen wir nicht aus

einer Richtung an, sondern aus verschiedenen Richtungen. Das trainieren wir jeden Tag, ohne es zu wissen.

M.K.:
Ein zweiter Punkt, losgelöst von der Interaktivität ist ja auch die Entwicklung des digitalen Films bzw. des digitalen Kinos. Das heißt, daß man im Bereich der Produktion nach wie vor noch auf den photographischen Film setzt, das ganze allerdings digitalisiert wird, digital verändert werden kann und dann auch - dahin gehen ja jetzt die neuesten Entwicklungen in den USA - daß die Filme gleich digital an die Kinos übertragen, übermittelt werden können und dort dann halt entsprechend mit elektronischen Projektoren projiziert werden können. Momentan läuft ja gerade mit dem „Star-wars“-Film in den USA eine erste Erprobungsphase. In meinem Gespräch mit dem Herrn Krill bin ich nun darüber informiert worden, daß momentan dieser Film in vier Kinos in den USA in einer Testphase digital projiziert wird und man aufgrund dieser Erfahrungen sich dann zukünftig auf einen technischen Standard einigen will. Da hängen dann auch einige Elektronikfirmen mit drin und es bedeutet natürlich für den Vertrieb von Filmen eine enorme Kostenersparnis, wenn jetzt nicht mehr hunderte von Filmkopien im 35mm-Format hergestellt werden müssen, sondern alles nur noch auf digitalem Wege an die Kinos rausgeht und so verbreitet werden kann. Wie stehen Sie zu diesen Techniken? Da man hier ja vom „digitalen Film“ spricht - es ist kameraseitig ja immer noch auf photographischen Material produziert und nicht mit einer elektronischen Kamera. Das heißt, die ganzen bildästhetischen Teile, die wir eben ja auch schon besprochen hatten bleiben dabei ja erhalten und man hat halt nicht solch ein künstliches Bild, als wenn man etwas mit einer elektronischen Kamera aufnehmen würde. Wie stehen Sie zu dieser Technik, würden Sie sie auch befürworten?

E.R.:
Ohne Zweifel wird die Technik, die Reproduktionstechnik im elektronischen Bereich immer besser und man ist heute nahe daran, die gleiche Auflösung wie beim 35mm-Film zu erreichen. Wir haben in Karlsruhe auch eigene Testreihen gemacht und gesehen, daß ein Laie, der im Kino sitzt, das schon kaum mehr unterscheiden kann. Man muß ihm da wirklich den 35mm-Film auf der Leinwand direkt daneben projizieren, damit er überhaupt den Qualitätsunterschied noch erkennt. Also da ist die Technik weit und ich denke, in wenigen Jahren wird sie auch so weit sein, daß sie die Standards alle erfüllt, die der Film gesetzt hat. Möglicherweise geht man eines Tages sogar darüber hinaus und man wird Großbildformate bis zur IMAX-Auflösung auch elektronisch haben. Das ist insofern gesehen natürlich ein Fortschritt, denn bei der Verbreitung von Filmkopien schleichen sich unzählige Fehler ein - auch ästhetische Fehler. Abgesehen davon, daß die Filmkopien verschleißen und häufig in den Kinos abgenudelte, häßliche Kopien laufen, die keinem Filmemacher Freude machen - wenn er sieht, was aus seinem Film geworden ist.

Es kommt auch hinzu, daß zum Beispiel die Formate geändert werden, daß die Kinos die Standards im Seitenverhältnis der Bilder nicht einhalten, daß unscharf projiziert wird und sonst so`n Scheißdreck... - Also all diese Dinge fallen weg bei der elektronischen Wiedergabe und das finde ich wunderbar! - - - Aber - Es gibt eine wahnsinnige Gefahr in all dem! Die Verteilung, die Distribution von Filmen in diesen Formaten erfordert einen gewaltigen technologischen Aufwand und wird sich immer nur in den Händen ganz weniger befinden. Wenn solche Standards einmal die Welt erobern, wird es so aussehen, daß nur noch drei oder vier Konzerne - wahrscheinlich irgendwo in Hollywood - von einer großen Zentrale aus die Filme in die Kinos senden und daß von dort her die Programme zentral vollkommen gesteuert werden können. Alles, was nicht in diese Kanäle gelangt, gelangt auf keine Leinwand! - Und die Kinos werden auf eine fatale Weise in Abhängigkeit geraten - von diesen großen Verteilungssystemen. Irgendetwas spontanes, wie es das heute immer noch gibt - daß einer, der seinen Film gemacht hat, irgendein Kino finden kann, bei dem er seinen Film zeigt, das wird verschwinden. Solange es noch 35mm-Projektoren in den Kinos gibt, wird das noch gehen. Aber man muß ja dann damit rechnen, daß die größeren Häuser und alle, die Wert darauf legen, modern und fortschrittlich zu sein, dann auch ihre alten Kinomaschinen abschaffen - und damit verschwindet der unabhängige Filmemachermarkt vollkommen von der Bildfläche!

Es kommt weiter hinzu, daß diese Verfahren unglaubliche rechtliche Fragen aufwerfen. Natürlich ist der Schutz der Inhalte im Interesse der Rechteinhaber - die Konzerne, die das machen und in der Regel Eigentümer der Verbreitungs- und Vervielfältigungsrechte an den Werken sind, werden alles tun, Raubkopien und ähnliches zu verhindern. Dazu wird man Verschlüsselungssysteme erfinden, die es auf dem Übertragungswegen unmöglich machen, daß irgendjemand an das Programm kommen kann, der nicht lizenziert ist. Mit dem Ergebnis, daß es absolut monopolistische, weltweit funktionierende monopolistische Verhältnisse im Bereich der Rechte geben wird. - Und daß nur noch überhaupt auf die Leinwände gelangen kann, wer seine Rechte an diese Konzerne gegeben hat. - Oder umgekehrt, wer nicht bereit ist, die Rechte an diese Konzerne abzutreten, wird chancenlos sein.

Also für mich ist inzwischen die Welt der digitalen Distribution von Filmen ein Horror - eine Horrorvorstellung. Wir müssen mal ein Beispiel annehmen: Kein junger Nachwuchsmensch aus einem europäischen Land wird dann noch auch nur die geringste Chance haben, seinen Film auf der Leinwand zu sehen! - Und wer die Standards hat - und man wird danach streben, Weltstandards zu haben - hat die Lizenzen und kann auch alles steuern, weil mit der Vergabe von Lizenzen ja auch die Vergabe von technischen Norm-Lizenzen verbunden ist. Man kann also sagen, wer Eigentümer der Normen ist, kann verhindern, daß irgendjemand anderes mit seinem Programm auf dem gleichen Kanal erscheint. Das kann Jahrhunderte dauern, bis sich so was auflöst! Das kann eine ganz verändernde Kultur mit sich bringen. Da kann man dann nur noch sagen, ist das

Fernsehen dann eher wieder ein Segen, weil ein unabhängiges Fernsehen wird immer eher noch möglich sein. Mit relativ kleinem Equipment kann man einen Kanal gründen und irgendwo senden - in der minderen Qualität. - - - So muß man das ganze mal sehen! - So schön das ist - es ist ungeheuer verführerisch - und man sieht auch schon, wie die Löwen da das Maul aufsperren - und mit welcher Gier sie nach diesem Medium schnappen! - Das wird uns alle enteignen! - Das muß man auch dabei sehen.

M.K.:
Wenn Sie mir jetzt vielleicht noch eine kurze Einschätzung zu einem Punkt geben könnten, den ich eben schon angesprochen hatte - daß man beim digitalen Film ja nach wie vor auf photographischem Material arbeitet - im jetzigen Stand der Technik...
- Ergibt sich durch die aufwendigere handwerkliche Arbeit einer photographischen Filmproduktion eine andere ästhetische Wirkung als durch das schnelle, unkomplizierte Arbeiten bei einer Videoproduktion? Ich habe hier ein Zitat von Ihnen, in dem sie sagen, daß Sie in Ihrer Anfangszeit mit der „großen schweren Blimpkamera eher gezwungen worden seien, zu erzählen - aufgrund der aufwendigeren Arbeit - daß heißt, daß eben die Kamera sehr aufwendig aufgebaut werden muß, daß ausgeleuchtet werden muß usw. - und dadurch das Erzählerische in den Vordergrund tritt.
Wie ist da Ihre Einschätzung, auch gerade jetzt im Bereich der Digitalisierung. Da man da ja momentan noch Systeme hat, wo man zumindest im Bereich der Aufnahme ja immer noch an den photographischen Filmen festhält?

E.R.:
Ja, weil es eben das Beste ist. Es gibt - auch im HDTV-Bereich - noch kein elektronische Equipment, das uns in die Lage versetzt, in dieser Weise, mit so großem ästhetischen Ergebnis Filme zu machen. Der 35mm-Film, mit dem die Filmgeschichte angefangen hat, ist bis auf den heutigen Tag überlegen - allen Systemen, die seitdem gekommen sind, überlegen. Wie lange das dauern wird, weiß ich nicht. Solche Äußerungen, wenn ich sie mache, betreffen ja auch meine eigene Lebenszeit. Was soll ich mich mit Systemen beschäftigen, die schlechter sind. Und ich seh` ja, daß das auch die Jüngeren so sehen. Das wird für absehbare Zeit so bleiben und kein Mensch würde in Hollywood irgendwie versuchen, einen Film elektronisch zu produzieren! Das ist einfach noch nicht so weit. Und wenn es erst einmal so weit wäre, dann weiß ich auch nicht, was dann kommt. Wir profitieren natürlich, wenn wir auf 35mm-Film arbeiten, von einer enormen Vorgeschichte, ja! - Jeder von uns, der einen Film macht, baut auf der Erfahrung auf, die Generationen von Filmemachern vorher gemacht haben. - Was man mit dem Licht machen kann, was man mit der Kamera machen kann - all diese Dinge, die sind uns ja alle überliefert und vorgemacht. Wir bauen darauf auf. Und wenn wir`s anders machen, dann machen wir`s anders, weil wir wissen, wie es die anderen gemacht haben.

Und das fällt natürlich beim elektronischen völlig weg. Da steht man im Anfang und - gut - viele imitieren dann mit elektronischen Mitteln das, was der Film gemacht hat. Man macht Breitwandgeschichten oder man versucht in Graduation und Beleuchtung und so weiter so Kinoeffekte zu machen. - Gut, das ist immer so. So hat ja auch der Film in seiner Frühzeit das Theater nachgeahmt. - Also man versucht immer das, was es vorher gegeben hat, nachzuahmen. Aber ganz bestimmt wird es eines Tages dazu kommen, daß man nicht mehr mit 35mm-Zelluloid-Film arbeitet. - Ganz bestimmt. Aber das ist im Moment nicht relevant. Wir brauchen es auch nicht, weil wir haben ja inzwischen eine phantastische Technik! - Also so`ne 5-35er Arri ist wirklich ein Gerät, da kann man doch nur träumen, davon. Hochtechnisiert in allen seinen Features und gleichzeitig aber mit all den Traditionen der Filmgeschichte ausgestattet. - Das ist unüberbietbar.

M.K.:
Könnte man sagen, daß man möglicherweise zwei Bereiche unterscheiden müßte. Im kommerziellen Bereich wird sich sicherlich die elektronische Produktion durchsetzen wird. Wie sieht es aber aus, wenn es sich um künstlerische Filme handelt? Werden hier nicht viele Regisseure sagen, nein, mir ist die handwerkliche Technik, die handwerkliche Arbeit einfach lieber und ich halte wirklich daran fest.

E.R.:
Ja, also, da... - - Das wird sich auf vielen Lebensgebieten zeigen. Die Welt als virtuelle Welt, also als nicht-stoffliche Welt, die uns so angeboten wird, erzeugt auch bei vielen eine bestimmte Skepsis. Wir kehren gerne immer wieder zurück zu den Sachen, die man anfassen kann. Das erweist sich auch sonst überall, also, ob man sich nun volldröhnt mit CD`s zu Hause oder ob man in Konzerte geht, ja! - Oder ob man sich E-mail`s schickt oder wieder einen Brief - und ich glaube, daß es ganz viele solcher Dinge geben wird, wo man das Verlangen plötzlich spürt, wieder wirklich mit den Händen und dem Körper in Berührung zu treten - mit anderen. Und der Film gehört zu dieser Welt. - Sie nennen es Handwerklich, das isse`s auf einer gewissen Weise - aber da steht auch noch was anderes dahinter. Nämlich die Schnelligkeit des Machbaren - also der Gedanke, eine Videokamera kann so klein sein, daß man sie wie ein Notizbuch immer bei sich hat, sie einfach nur herausziehen muß und alles, das einem begegnet, filmen kann - ich zweifle sehr daran, daß so etwas künstlerische Qualität haben wird! Die wirklichen Qualitäten entstehen durch hingebungsvolle Beschäftigungen mit den Details. Das Flüchtige, Schnelle - natürlich kann das eine Rolle spielen als momentane Wiedergabe von Impressionen und so weiter. Auch das haben wir ja im Film immer praktiziert. Aber die Gestaltung des einzelnen Bildes, die liebevolle Arbeit mit dem Licht und die Arbeit mit den Schauspielern - daß jedes Wort im Dialog geprobt und verbessert und zur Vollendung geführt wird - das wird unerläßlich sein. - Kunst ist nicht aus der

Hüfte zu schießen, sozusagen. Insofern nützt uns da die kleine schnelle Elektronik gar nichts. Sie verführt nur dazu, die künstlerischen Interessen zu vergessen.
Ich will nicht sagen, was ich da früher mal geschrieben hatte, daß die schwere Kamera, wie wir sie früher hatten, einen zu mehr Sorgfalt gezwungen hat. Das muß auch nicht sein. Also da ham`wer auch haufenweise Schund erlebt, was mit schweren Kameras gemacht worden ist. Das muß nicht zur Qualität führen. Es ist nur etwas, was mich erinnert. Also, wenn die Kamera nur noch die Größe einer Streichholzschachtel hätte und ich kann sie immer bei mir haben, dann muß halt die Hemmung größer werden. Dann muß der Augenblick, in dem ich filme, vom Kopf her besser durchdacht werden und ich muß die Disziplin aufbringen, die Dinge außerhalb der Kamera gegenüber ihrem Bild zu arrangieren und da zu arbeiten. - Also kurz gesagt, geschenkt kriegt man`s nie und Kunst entsteht nicht von alleine.

M.K.:
Ein zweites Problem, an das heute bei der ganzen Digitalisierung ja auch noch gar nicht gedacht wird, ist auch die Frage, wie sieht es denn überhaupt mit der Langzeitarchivierung von Filmen aus. Wenn man jetzt irgendeinen Film nur noch in elektronischer Form auf einem Magnetträger vorliegen hat - sind zukünftige Generationen dann überhaupt noch in der Lage, das, was heute produziert würde, sich überhaupt noch anzusehen? Das ist ja eine Sache, was man ja momentan auch wieder ganz bewußt mit dem Jahr-2000-Problem vor Augen geführt bekommt - daß solch eine nicht-materielle Computertechnik natürlich auch sehr anfällig ist. Und das, denke ich dürfte ja sicher auch noch ein Argument für den Film sein.

E.R.:
Das ist wahr - - - das ist wahr - das ist wahr. Und da wissen wir ja gar nicht, was kommt. Natürlich, jeder, der Filme gemacht hat, wußte, daß die Werke kein ewiges Leben haben. In der Malerei war das ja anders - oder noch besser, wenn einer Skulpturen macht. (lachen) Ich denke, daß man da auch was erfinden wird. Das Bedürfnis, die Werke zu erhalten, wird es ja immer geben. Es wird auch immer die Leute geben, die Museen haben und archivieren. Und die sollen das Problem lösen. - Das wird auch lösbar sein.

M.K.:
Könnten Sie sich, als abschließende Frage, vorstellen, bei einer möglichen zukünftigen Produktion Ihrerseits zumindest auch mit Computermedien zusammenzuarbeiten? - Daß man vielleicht ähnlich vorgehen würde wie momentan bei Co-Produktionen oder Kooperationen zwischen Fernsehen und Kino - daß man möglicherweise eine Kooperation zwischen Kino-, Fernseh- und Computermedium eingehen könnte? - Daß man möglicherweise ergänzende Angebote machen könnte.

E.R.:
Also das Internet wird ja mehr und mehr kommerzialisiert und mehr und mehr werden die Angebote kostenpflichtig. Die schönen Zeiten, in denen man im Internet surfen konnte - und alles war gratis - sind vorbei. Das wird immer schlimmer werden auf dem Gebiet. Man wird so gut wie nichts mehr umsonst kriegen - und überall lauern sie! Und wenn sie erst einmal ein elektronisches Zahlungsmedium erfunden haben, ein fälschungssicheres oder datengeschütztes Zahlungsmittel, dann wird es noch schlimmer werden. Aber vielleicht wird es dann aber mal auch so etwas geben wie einen richtigen Markt. Es hat ja schon begonnen in der Musikindustrie. Das erleben ja die CD-Läden heute ziemlich hautnah. Da läuft das Geschäft schon. Sie bemühen sich alle darum, eigene Standards zu finden, die auch urheberrechtlich schützbar sind. Ich bin sicher, daß wird eines Tages auch für Video möglich sein. Man wird dann vielleicht das erreichen, was das Video selbst nicht erreicht hat. Der Videomarkt war immer ein Randmarkt. Für die Produktion in den USA zum Beispiel war der Videomarkt durchaus relevant. Man konnte immer so eine kleine Spitzenfinanzierung damit ermöglichen. Wenn eine Produktion, sagen wir einmal zwanzig Millionen kostet, dann konnte man sich noch eine Million auf dem Videomarkt ergattern. Sehr relevant war das nie. - Was auch damit zusammenhängt, daß es verhältnismäßig zeitaufwendig und kompliziert ist und auch immer so einem persönlichen Entschluß unterliegt. Also ein Video anzuschauen heißt, das kann ich zu jedem beliebigen Zeitpunkt tun - und wenn der Zeitpunkt beliebig ist, ist er manchmal nie. Es gibt Millionen Leute, die haben die Videos im Regal stehen und noch nie angeguckt. Da funktioniert irgendetwas nicht. Das liegt daran, daß zu jedem filmischen Erlebnis auch die Gemeinsamkeit gehört. Das unterliegt gar nicht mehr so dem persönlichen Entschluß. Das Fernsehen lebt davon, daß es ein Programm veranstaltet und da ist halt das Fußballspiel heute abend um acht und wer da nicht an der Glotze sitzt, hat`s verpaßt. Auf dem Video sieht das anders aus. - Da kann man es ruhig verpassen und man gehört trotzdem dazu. - Das Internet könnte eventuell den Videomarkt ersetzen und auf eine besondere Weise aktualisieren. Wie das mal stattfindet, weiß ich nicht. Aber wenn es stattfindet, wird es da Co-Produktionsmöglichkeiten geben. Das ist aber wirklich nur vergleichbar mit dem Videomarkt. Mehr kann es nicht sein.

M.K.:
Kann man vielleicht ein Zitat aus ihrem Band „Bilder in Bewegung“ als Fazit dieses Gespräches ziehen - ein Zitat aus ihrem Interview mit dem Werner Herzog, daß die Digitalisierung der Kinobilder immer auch einen Verlust an Wahrhaftigkeit bedeutet - „Wahrhaftigkeit“ war der Begriff der da benutzt wurde. Würden sie das so auch unterstützen.

E.R.:
Ja also ich hab`s nicht so mit der Wahrheit, wie der Herzog. Der hat da ein

pathetischeres Verhältnis dazu. Der sucht auch die harte Konfrontation mit Wirklichkeit. Deswegen geht er ja auch bis in den Urwald und kämpft bis zur körperlichen Erschöpfung gegen die Elemente. Für mich ist Wahrheit ein sehr dehnbarer Begriff und es gibt eine innere Wahrheit und es gibt eine Wahrheit innerhalb des Werkes. Also es gibt Wahrheiten, die entstehen durch die Richtigkeit der Beziehung der Elemente zueinander. Das wird immer notwendig sein und ist ein unverzichtbares künstlerisches Mittel. Aber das hängt nicht von den Medien ab, das hängt nicht von den Techniken ab. Also wenn man den Begriff von Wahrheit bringt, darf man nicht gleichzeitig sagen, es hätte irgendetwas mit den Techniken zu tun, mit denen wir arbeiten. Der Film, obwohl viel ungelenker, schwerfälliger und schwerer zu manipulieren als das Digitale ist dennoch von vornherein kein bißchen wahrer. Das würde man sehr verwechseln.

M.K.:
Gut. O.K., Herr Reitz. Dann darf ich mich ganz herzlich bedanken

E.R.:
Bitteschön.

Filmographie - Edgar Reitz

1. *Schicksal einer Oper*
   Kurzfilm Deutschland, 1958
   [Co-Regie: Bernhard Dörries u. Stefan Meuschel]
2. *Krebsforschung (I u. II)*
   Industriefilme Deutschland, 1959
3. *Verkehrserziehungsfilme (I bis VI)*
   Dokumentarfilme Deutschland, 1959
4. *Ärztekongreß*
   Industriefilm Deutschland, 1960
5. *Moltopren (I bis IV)*
   Industriefilme Deutschland, 1960
6. *Baumwolle*
   Industriefilm Deutschland, 1960
7. *Yucatan*
   Dokumentarfilm Deutschland, 1960
8. *Kommunikation - Technik der Verständigung*
   experimenteller Kurzfilm Deutschland, 1961
9. *Post und Technik*
   Dokumentarfilm Deutschland, 1961
10. *Einer wie du und ich aus Europa*
    Dokumentarfilm Deutschland, 1962
11. *Geschwindigkeit. Kino eins*
    experimenteller Kurzfilm Deutschland, 1963

[von 1963 bis 1965 ca. 50 weitere Werbe- und Industriefilme]

12. *Varia Vision / Unendliche Fahrt - aber begrenzt*
    Experimentalfilm Deutschland, 1965
13. *Binnenschiffahrt*
    Dokumentarfilm Deutschland, 1965
14. *Die Kinder*
    Kurzfilm Deutschland, 1966
15. *Mahlzeiten*
    Spielfilm Deutschland, 1966

[1966 und 1967 13 „Schlagerfilme“]

16. *Fußnoten*
    Spielfilm Deutschland, 1967
17. *Karin Rohn. Gymnastik für alte Leute (I bis VII)*
    Fernsehreihe Deutschland, 1967
18. *Uxmal*
    Spielfilm Deutschland, 1968
    [unveröffentlicht]
19. *Filmstunde*
    Dokumentarfilm Deutschland, 1968

20. *Cardillac*
    Spielfilm Deutschland, 1969
21. *Geschichten vom Kübelkind*
    Episodenfilm Deutschland, 1970
    1. *Alte Männer*; 2. *Kübelkinds Kindheit*; 3. *Kübelsyndrom*; 4. *Des Hauses Schmuck ist Reinlichkeit*; 5. *Katzen haben Flöhe*; 6. *Kübelkind wird glatt und rund*; 7. *Ein ganz kleines Gefühl*; 8. *Kübelkind lernt einen Lord kennen und wird aufgehängt*; 9. *Kübelkind erzählt einer Königin ein Märchen*; 10. *Kübelkind lernt ein Scheißspiel*; 11. *Kübelkind lernt Nein sagen*; 12. *Murmeltier lernt tanzen*; 13. *Alle Macht den Vampiren*; 14. *Freiheit durch Al Capone*; 15. *Eine Kaufhausdiebin*; 16. *Besonders nette Eltern*; 17. *Niedrig gilt das Geld auf dieser Erde*; 19. *Die Hexe soll brennen*; 21. *Kübelkind hat einen guten Menschen zum Fressen gern*; 22. *Kübelkind ersäuft Kübelkinder*; 24. *Kübelkind reitet für den König*; 25. *Das Bankkonto in Walde* [3 Episoden wurden nicht realisiert]
    [Co-Regie: Ula Stöckl]
22. *Kino Zwei*
    Fernsehfilm Deutschland, 1971
23. *Das goldene Ding*
    Spielfilm Deutschland, 1971
    [Co-Regie: Ula Stöckl, Alf Brustellin u. Nikos Perakis]
24. *Die Reise nach Wien*
    Spielfilm Deutschland, 1973
25. *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*
    Spielfilm Deutschland, 1974
    [Co-Regie: Alexander Kluge]
26. *Bethanien*
    Dokumentarfilm Deutschland, 1975
27. *Altstadt - Lebensstadt*
    Dokumentarfilm Deutschland, 1975
28. *Wir planen ein Picnic*
    Dokumentarfilm Deutschland, 1975
29. *Wir gehen wohnen*
    Dokumentarfilm Deutschland, 1975
30. *Stunde Null*
    Spielfilm Deutschland, 1977
31. *Deutschland im Herbst*
    Episodenfilm Deutschland, 1978
    „*Grenzstation*“
    [Co-Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Beate Mainka-Jellinghaus, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Maximiliane Mainka, Peter Schubert]
32. *Der Schneider von Ulm*
    Spielfilm Deutschland, 1978
33. *Susanne tanzt*
    Kurzfilm Deutschland, 1979
    [unveröffentlicht]
34. *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*
    Dokumentarfilm Deutschland, 1981
35. *Heimat - Fernweh* (Teil 1)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984

36. *Heimat - Die Mitte der Welt* (Teil 2)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
37. *Heimat - Weihnacht wie noch nie* (Teil 3)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
38. *Heimat - Reichshöhenstraße* (Teil 4)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
39. *Heimat - Auf und davon und zurück* (Teil 5)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
40. *Heimat - Heimatfront* (Teil 6)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
41. *Heimat - Die Liebe der Soldaten* (Teil 7)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
42. *Heimat - Der Amerikaner* (Teil 8)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
43. *Heimat - Hermännchen* (Teil 9)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
44. *Heimat - Die stolzen Jahre* (Teil 10)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
45. *Heimat - Das Fest der Lebenden und der Toten* (Teil 11)
    Fernsehreihe Deutschland, 1984
46. *Filmgeschichte(n). Die Stunde der Filmemacher - Liebe mit tödlichem Ausgang* (Teil 1)
    Fernsehproduktion Deutschland, 1985
    [Co-Regie: Alexander Kluge]
47. *Filmgeschichte(n). Die Stunde der Filmemacher - Das Leben als Veranstaltung* (Teil 2)
    Fernsehproduktion Deutschland, 1985
    [Co-Regie: Alexander Kluge]
48. *Filmgeschichte(n). Die Stunde der Filmemacher - Glück im Unglück* (Teil 3)
    Fernsehproduktion Deutschland, 1985
    [Co-Regie: Alexander Kluge]
49. *Filmgeschichte(n). Die Stunde der Filmemacher - Flucht* (Teil 4)
    Fernsehproduktion Deutschland, 1985
    [Co-Regie: Alexander Kluge]
50. *Die Zweite Heimat - Die Zeit der ersten Lieder* (Teil 1)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
51. *Die Zweite Heimat - Zwei fremde Augen* (Teil 2)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
52. *Die Zweite Heimat - Eifersucht und Stolz* (Teil 3)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
53. *Die Zweite Heimat - Ansgars Tod* (Teil 4)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
54. *Die Zweite Heimat - Das Spiel mit der Freiheit* (Teil 5)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
55. *Die Zweite Heimat - Kennedys Kinder* (Teil 6)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
56. *Die Zweite Heimat - Weihnachtswölfe* (Teil 7)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
57. *Die Zweite Heimat - Die Hochzeit* (Teil 8)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993

58. *Die Zweite Heimat - Die ewige Tochter* (Teil 9)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
59. *Die Zweite Heimat - Das Ende der Zukunft* (Teil 10)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
60. *Die Zweite Heimat - Die Zeit des Schweigens* (Teil 11)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
61. *Die Zweite Heimat - Die Zeit der vielen Worte* (Teil 12)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
62. *Die Zweite Heimat - Kunst oder Leben* (Teil 13)
    Fernsehreihe Deutschland, 1993
63. *Die Nacht der Regisseure*
    Fernsehdokumentation Deutschland, 1994
64. *Die Nacht der Regisseure* (Kino-Fassung)
    Dokumentation Deutschland, 1994

als Kameramann:

1. *Abschied von Gestern*
   Spielfilm Deutschland, 1966
   [Regie: Alexander Kluge]
2. *Feuerlöscher E.A. Winterstein*
   Spielfilm Deutschland, 1968
   [Regie: Alexander Kluge]
3. *7 Jahre - 70 Jahre*
   Spielfilm Deutschland, 1975
   [Regie: Petra Kiener]

als Co-Produzent:

1. *7 Jahre - 70 Jahre*
   Spielfilm Deutschland, 1975
   [Regie: Petra Kiener]
2. *Der starke Ferdinand*
   Spielfilm Deutschland, 1976
   [Regie: Alexander Kluge]

Dokumentationen / Reitz:

1. *Ein Denkmal für den Hunsrück*
   Fernsehdokumentation Deutschland, 1982
   [von Christa Tornow]
   Produktion: SWF, Landesstudio Rheinland-Pfalz
2. *Beständiger Wechsel - Das Dorf, die Zeiten und der Heimatfilm*
   Fernsehdokumentation Deutschland, 1984
   [von Stephan Köster]
   Produktion: Tag/Traum Filmproduktion Köln / WDR

3. *Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat“*
   Fernsehdokumentation Deutschland, 1988
   [von Robert Busch]
   Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH / WDR
4. *Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“*
   Fernsehdokumentation Deutschland, 1991
   [von Petra Seeger]
   Produktion: Wolfgang Ettlich München / WDR
5. *Ein Film kommt auf die Welt*
   Fernsehdokumentation Deutschland, 1992
   [von Petra Seeger]
   Produktion: Tag/Traum Filmproduktion Köln / WDR / arte
6. *Edgar Reitz - Return to Heimat*
   Fernsehdokumentation Großbritannien, 1993
   [von Carole Angier u. Nadia Hagger]
   Produktion: BBC London
7. *Heimat - Weggehen, um anzukommen - Ein Gesprächsabend mit Edgar Reitz und Gästen*
   Fernsehdiskussion Deutschland, 1997
   [Redaktion: Reinhard Wulf]
   Produktion: WDR / 3Sat

Literatur / Edgar Reitz - "Heimat"

- Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1995. (zuerst 1949).
- Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik - Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1969.
- Backes, Uwe; Jesse, Eckhard: Totalitarismus, Extremismus, Terrorismus - Ein Literaturführer und Wegweiser zur Extremismusforschung in der Bundesrepublik Deutschland. (in der Reihe „Analysen“). Nr. 38. 2. Aufl. Opladen: Leske und Budrich 1985.
- Baer, Volker: Stiftung Kuratorium Junger Deutscher Film 1984 - Entwicklung, Zielsetzung, Ergebnisse. Wiesbaden: Stiftung Kuratorium junger deutscher Film 1984.
- Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm - Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz. (Dissertation). München: Wilhelm Fink Verlag 1996.
- Becker, Wolfgang: Film und Herrschaft - Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. (in d. Reihe „Zur politischen Ökonomie des NS-Films“/Band 1) Berlin: Verlag Volker Spiess 1973.
- Becker, Wolfgang; Schöll, Norbert: In jenen Tagen - Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. (unter Mitarbeit v. Heide Becker, Ruth Kayser u. Peter Nowotny) Opladen: Leske + Budrich 1995.
- Beiche, Michael: Terminologische Aspekte der Zwölftonmusik. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. (in. d. Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“). Band 15. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984.
- Brauner, Arthur: Mich gibt`s nur einmal - Rückblende eines Lebens. München, Berlin: Herbig 1976.
- Deutsche Geschichte bis 1945 - Ereignisse und Entwicklungen - Filmanalytische Materialien. Filme zum Thema - Band 2. Hrsg. v. Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. u. der Jury der Evangelischen Filmarbeit. Frankfurt a.M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1988.
- Dollner, Marion: Sehnsucht nach Selbstentbindung - Die unendliche Odyssee des mobilgemachten Helden Paul im Film „Heimat“ von Edgar Reitz. (Dissertation an der Universität Mannheim). Mannheim: Juli 1996.
- Dreher, Burkhard: Filmförderung in der Bundesrepublik Deutschland - Versuch einer Erfolgskontrolle des Subventionspolitik. Hrsg. v. Deutschen Institut für Wirtschaftsforschung. Sonderheft 111-1976. Berlin: Duncker & Humblot 1976.
- Eder, Klaus: Die Zweite Heimat - Chronik einer Jugend - von Edgar Reitz. Hrsg. v. Westdeutschen Rundfunk. Köln: Pressestelle des WDR 1993.
- Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Hrsg. v. Hilmar Hoffmann u. Walter Schobert. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990. (Erstauflage 1955; überarbeitete Neuauflage von 1975).
- Fischer, Robert u. Hembus, Joe: Der Neue Deutsche Film - 1960-1980. München: G Goldmann Verlag 1981.
- Fünfundzwanzig Jahre Kuratorium junger deutscher Film - 1965-1990. Kuratorium junger deutscher Film 1990 (ohne Ortsangabe).
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit - Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuauflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1990. (zuerst: Hermann Luchterhand Verlag 1962).
- Hembus, Joe: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein - Ein Pamphlet von gestern, eine Abrechnung von heute. München: Rogner & Bernhard 1981.

- Kaes, Anton: From Hitler to Heimat - The return of history as film. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1989.
- Kempowski, Walter; Fechner, Eberhard: Tadellöser & Wolff - Ein Kapitel für sich - Materialien zu ZDF-Fernsehprogrammen. 2. Aufl. Hrsg. vom ZDF - Information und Presse. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1979.
- Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin - Zur realistischen Methode. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1975.
- Koch, Krischan: Die Bedeutung des „Oberhausener Manifestes“ für die Filmentwicklung in der BRD. (in d. Reihe „Europäische Hochschulschriften“/Reihe 30/Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften). Band 22. Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang 1985.
- Kröll, Friedhelm: Die „Gruppe 47“- Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepublik. 1. Aufl. Stuttgart: Metzler 1977.
- Leiser, Erwin: Deutschland erwache! - Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1968.
- Leprohon, Pierre: Michelangelo Antonioni. (aus d. Englischen übers. v. Scott Sullivan). New York: Simon and Schuster 1963.
- Lewandowski, Rainer: Die Oberhausener - Rekonstruktion einer Gruppe - 1962-1982. Diekholzen: Regie - Verlag für Bühne und Film 1982.
- Meinhof, Ulrike Marie: Bambule - Fürsorge - Sorge für wen?. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1971.
- Pflaum, Hans Günther: Deutschland im Film - Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland. (in d. Reihe „Materialien zur Landeskunde“). Hrsg. v. Robert Picht. 1. Aufl. München: Max Hueber Verlag 1985.
- Pflaum, Hans Günther; Prinzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland - Der neue deutsche Film - Herkunft / gegenwärtige Situation - Ein Handbuch. (in d. Reihe „Fischer Cinema“. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1982. (zuerst München; Wien: Carl Hanser Verlag 1979).
- Pleyer, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm 1946-48. Hrsg. v. Henk Prakke u. Lutz Mackensen (in d. Reihe „Studien zur Publizistik / Band 4“). Münster: Verlag C. J. Fahle 1965.
- Rauh, Reinhold: Edgar Reitz - Film als Heimat. Hrsg. v. Bernhard Matt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1993.
- Reimer, Robert C. u. Reimer, Carol J.: Nazi-retro Film - How German narrative cinema remembers the past. in: Twayne`s Filmmakers Series. New York: Twayne Publishers 1992.
- Reisz, Karel u. Millar, Gavin: Geschichte und Technik der Filmmontage. (aus d. Engl. übers. von Helmut Wietz). München: Filmlandpresse 1988. (zuerst u.d.T. „The technique of film editing“. London: Focal Press 1953.).
- Reitz, Edgar: Bilder in Bewegung - Essays - Gespräche zum Kino. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995.
- Reitz, Edgar: Drehort Heimat - Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Hrsg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1993.
- Reitz, Edgar: Kino - Ein Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree. (in d. Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe / Band 3). Hrsg. v. Heinrich Klotz. Stuttgart: Cantz Verlag 1994.
- Reitz, Edgar: Liebe zum Kino. Köln: Verlag Köln 78 1984.
- Reitz, Edgar u. Steinbach, Peter: Heimat - Eine deutsche Chronik. Nördlingen: Greno Verlagsgesellschaft 1985. (zuerst: Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1984).
- Reitz, Edgar: Heimat - Eine Chronik in Bildern. München: C.J. Bucher Verlag 1985.
- Reitz, Edgar: Die Zweite Heimat - Chronik einer Jugend. München: Goldman Verlag 1993.

- Die Wirklichkeit der Bilder - Der Filmemacher Hartmut Bitomsky. Hrsg. v. Jutta Pirschtat. Essen: Edition Filmwerkstatt 1992.
- Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960. (in d. Reihe „Bucher Report Film“) München: Verlag C.J. Bucher 1982.
- Thal, Ortwin: Realismus und Fiktion: literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin. 1. Aufl. Dortmund: Verlag Peter Nowotny 1985.
- von Blumröder, Christoph: Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. (in d. Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft). Band 12. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1981.
- Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich - eine Dokumentation. Frankfurt a.M.: Ullstein Verlag 1966.

Sammelbände:

- Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Hrsg. v. Rainer Rother. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991.
- Der Deutsche Film und das Fernsehen. Filmförderung 1974-1977. Vier Jahre Film/Fernseh-Abkommen. Eine vorläufige Bilanz. Hrsg. v. ARD und ZDF (verantwortl. Hrsg. Fritz Hufen). Frankfurt a.M.: ARD, 1977.
- Der Deutsche Heimatfilm - Bildwelten und Weltbilder - Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Hrsg. v. Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989.
- Der zweite Atem des Kinos. (in d. Reihe „Reden über Film“). Hrsg. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996.
- Dorst, Tankred: Deutsche Stücke - Werkausgabe 1. Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag 1985.
- Filmland DDR - Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA. Hrsg. v. Harry Blunk u. Dirk Jungnickel. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, Berendvon Nottbeck 1990.
- Hollywood goes Digital - Neue Medien und neues Kino. (Printausgabe der Zeitschrift „Telepolis - Die Zeitschrift der Netzkultur“). Hrsg. v. Stefan Bollmann. Nr.2/Juni 1997. Mannheim: Bollmann Verlag GmbH 1997. (Erstveröffentlichung im World Wide Web unter der Adresse http://www.heise.de/tp. - copyright: Hannover: Verlag Heinz Heise GmbH & Co. KG.)
- Nach fünfundzwanzig Jahren - Beiträge zu Geschichte und Gegenwart des WDR. Hrsg. v. Walter Först in der Reihe: Annalen des Westdeutschen Rundfunks. Band 4. Köln, Stuttgart, Berlin, Mainz: Kohlhammer-Grote 1980.
- Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen - Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. Hrsg. v. Karl Friedrich Reimers, Christiane Hackl u. Brigitte Scherer (in d. Reihe „Kommunikation audiovisuell - Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München“/Band 2). München: UVK Medien/Ölschläger 1995.
- Zeitgeschichte in Film und Fernsehen - Contemporary history in film and television - Analyse, Dokumentation, Didaktik - Studies in history, film and society 3. Hrsg. v. Karl Friedrich Reimers u. Hans Friedrich. München: Verlag Ölschläger 1982.
- Zeitmaschine Kino - Darstellungen von Geschichte im Film. Hrsg. v. Hans-Arthur Marsiske. Marburg: Hitzeroth 1992.

Aufsätze in Zeitschriften u. Sammelbänden:

- Aurich, Rolf: Einen Gedanken fotografieren - Über Geschichte als Vergangenheit und ihre Präsenz im Film. in: Filmwärts (Hannover). Nr. 34-35/1995. S. 19-22.
- Aurich, Rolf: Frage und Antwort - Eine Umfrage, durchgeführt im Winter/Frühjahr 1995 von Rolf Aurich, über Filmgeschichte, Geschichte des Films, Kinogeschichte, Filmgeschichtsschreibung, Filmgeschichte im Kino. in: Filmwärts (Hannover). Nr. 34-35/1995. S. 25-50.
- Böll - Ohne Mief (ohne Verfasser). in: Der Spiegel. Nr. 10/7.3.1962. S. 90-92.
- Buchka, Peter: Die wiedergefundene Zeit. in: Süddeutsche Zeitung. 10.9.1992.
- Buchka, Peter: Weggehen, um anzukommen. in: Süddeutsche Zeitung. Nr. 214. 14./15.9.1984.
- Bulldozer des Banalen. (ohne Verfasser). in: Der Spiegel. Nr. 22. 31.5.1993.
- Davidson, Spencer. (ohne Titel). in: Time Magazine. 5.11.1984.
- de Bresson, Henri: Ein Volk findet Seele und Heimstatt. in: Le Monde. 22.11.1984.
- Der Kinematograph. Berlin. Nr. 140. vom 20.7.1932.
- Diercks, Carsten: Spurensuche im Medienkeller - Der Pilotton: eine Hamburger Erstgeburt. in: Hamburger Flimmern - Die Zeitschrift des Film- u. Fernsehmuseums Hamburg e.V.. Nr. 5/99. Februar 1999. S. 26-33.
- Dörrie, Doris: Ein Flieger, in Gedanken gefesselt. in: Süddeutsche Zeitung. 6.4.1979.
- Dr. Goebbels über die Zentralisierung des deutschen Films. (ohne Verfasser). in: BZ am Mittag. vom 11.3.1939.
- Entlang der „Gedächtnis“-Straße. (ohne Verfasser). in: The Guardien. 19.10.1993.
- Erstes Lexikon des Jungen Deutschen Films (ohne Verfasser). in: Filmkritik (München). Nr.1/1966. S. 44-48.
- Filmförderung: Aus der Arbeit der Kommissionen - Erste Entscheidungen innerhalb des Rahmenabkommens (ohne Verfasser). in. Film-Korrespondenz (Köln). Nr. 1/20. Januar 1975. S.1.
- Frodon, Jean-Michel: Ein Spiegel für die Deutschen. in: Le Point. 19.11.1984.
- Goebbels, Joseph. (ohne Titel). in: Licht - Bild - Bühne. Nr.76. vom 29.3.1933.
- Goebbels, Joseph. (ohne Titel). in: Licht - Bild - Bühne. Nr.54. vom 4.3.1938.
- Grafe, Frieda; Patalas, Enno: Warum wir das beste Fernsehen und deshalb das schlechteste Kino haben. in: Im off - Filmartikel. München: Carl Hanser Verlag 1974. (zuerst in: Süddeutsche Zeitung 1970.).
- Heimat - Epos über Deutschland (ohne Verfasser). in: De Volkskrant. 15.9.1984.
- Holden, Stephen: Ein deutsches 25-Stunden Epos voller Entdeckung und Kunst. in: The New York Times. 17.6.1993.
- Interview mit Michael Ballhaus. in: Film & TV Kameramann. 49. Jg. Nr. 9/2000.
- Interview mit Pier Paolo Pasolini. in: Il Giorno. 29.12.1973.
- Jenny, Urs: Lebenszeit, neue Zeit, Mitte der Welt. in: Der Spiegel. Nr. 37. 38.Jg. 10.9.1984. S.199ff.
- Kaes, Anton: Geschichten aus der Geschichte. Zur Filmchronik „Heimat“ von Edgar Reitz. in: Augen-Blick - Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 1+2. Hrsg. von der Forschungsstelle Bild und Sprache im Institut für Neuere deutsche Literatur / Philipps-Universität Marburg. Marburg: Dezember 1985. S. 38-51.
- Kleine Literaturübersicht (ohne Verfasser). in: Filmwärts (Hannover). Nr. 34-35/1995. S. 53-56.
- Koskinen, Maaret. (ohne Titel). in: Dagens Nyheter. 10.8.1985.
- Kracauer, Siegfried. (ohne Titel). in: Kino. Frankfurt a.M. 1974.
- Krawalle - Schwabing-Streiche. in: Der Spiegel. Nr. 27. 16. Jg. vom 4. Juli 1962. S 51 f.

- Le Roux, Hervé: La Gazette de Schabbach (Heimat). in. Cahiers du Cinema. Nr.396. März 1985. S. 56ff.
- Leiser, Erwin: Revolutionär und Poet - Notizen zu Dziga Vertov und seinem Film *Der Mann mit der Kamera* (1929). in: Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen - Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. Hrsg. v. Karl Friedrich Reimers, Christiane Hackl u. Brigitte Scherer. München: UVK Medien/Ölschläger 1995. S. 34-41.
- Limmer, Wolfgang: Sturzflug. in: Der Spiegel. Nr. 51/1978.
- Lusznat, Hans-Albrecht: Die Arriflex-Story. (Fortsetzungsartikel). in: Der Kameramann. München. 36.Jg. Nr.11 u.12.; 37.Jg. Nr. 1-5. Nov. 1987 bis Mai 1988.
- Netenjakob, Egon: Die Erfahrungen einer vaterlosen Generation. in: Der Tagesspiegel. 3.5.1993.
- Neuerer - Papas Kies (ohne Verfasser). in: Der Spiegel. Nr. 10/7.3.1962. S. 89/90.
- Oberhausener - Dichter und Dreher (ohne Verfasser). in: Der Spiegel. Nr. 10/6.3.1963. S. 92-97.
- Patalas, Enno: Die Chance. in: Filmkritik (München). Nr. 4/1962. 6. Jahrgang. S.146-150.
- Pearson, Gabriel; Rhode, Eric: Cinema of appearance. in: Sight and sound - The international film quarterly. Volume 30. No.4. Hrsg. v. British Film Institut. London. Autumn 1961.
- Porro, Gabriele. (ohne Titel). in: Il Giorno. 3.9.1984.
- Porro, Maurizio: Eine Heimat mit dem Namen Deutschland. in: Corriere della Sera. 8.9.1992.
- Porro, Maurizio. (ohne Titel). in: Corriere della Sera. 31.8.1984.
- Poschardt, Ulf: Das Reich der Sinne - Jean-Luc Godard als Prophet der Lebenslust. in: Spiegel special - 100 Jahre Kino. (Sonderh.). Hrsg. v. Spiegel-Verlag Rudolf Augstein. Nr.12/1994. Hamburg. Dezember 1994.
- Regel, Helmut: Zur Topographie des NS-Films. in: Filmkritik (München). Nr. 1/1966. S. 5-18.
- Robinson, David: Heimat-Wahrheiten. in: The Times. 4.2.1985.
- Schütte, Wolfram: Eine deutsche „L`éducation sentimentale“ in den sechziger Jahren. in: Frankfurter Rundschau. 19.9.1992.
- Schwabing ist nicht Schabbach (ohne Verfasser). in: Der Spiegel. 7.9.1992.
- Schwabing Streiche (ohne Verfasser). in: Der Spiegel. Nr.27. 16. Jg. 4.6.1962.
- Schweigen gebrochen (ohne Verfasser). in: Der Spiegel. Nr.12. 39. Jg. 18.3.1985.
- Seeßlen, Georg: Made in Germany. in: Medium. Nr. 9/1984.
- Siclier, Jacques: Die Lehrjahre des Hermann Simon. in: Le Monde. vom 4.3.1993.
- Töldte, Harald: Die Fernsehproduktion. in: Nach fünfundzwanzig Jahren - Beiträge zu Geschichte und Gegenwart des WDR. Hrsg. v. Walter Först in der Reihe: Annalen des Westdeutschen Rundfunks. Köln, Stuttgart, Berlin, Mainz: Kohlhammer-Grote 1980.
- Wenn die Frauenkirche nach Gauting muß - Aus der Heimat: Ausstatter Franz Bauer. in: Süddeutsche Zeitung. Nr.115. vom 21.5.1993.
- Witte, Karsten: Von der Größe der kleinen Leute. in: Die Zeit. Nr. 38. 14.9.1984.
- von Arnim, Gabriele: Mühsame Suche nach den einfachen Bildern. in: Süddeutsche Zeitung. 17.4.1993.
- von Festenberg, Nikolaus: Schabbach im Sorbenland. in: Der Spiegel. Nr. 47/16.11.1998. S. 244-247.

sonstige Veröffentlichungen:

- ARD-Jahrbuch 85. Hrsg. von der ARD unter Mitwirkung der Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung (ARW). 17.Jg. Hamburg: Verlag: Hans-Bredow-Institut 1985.
- ARD-Jahrbuch 93. Hrsg. von der ARD unter Mitwirkung der Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung (ARW). 25. Jg. Hamburg: Verlag: Hans-Bredow-Institut 1993.
- ARD-Jahrbuch 94. Hrsg. von der ARD unter Mitwirkung der Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung (ARW). 26. Jg. Hamburg: Verlag: Hans-Bredow-Institut 1994.
- Augen-Blick - Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. (Themenheft „Heimat“). Hrsg. von den Forschungsstellen „Filmgeschichte“ und „Bild und Sprache“ im Institut für Neuere deutsche Literatur / Philipps-Universität Marburg. Heft 5. Marburg: März 1988
- Brückenschläge - Festschrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde an Heinz Ungureit. Hrsg. v. Dekan des Fachbereichs Sprach- u. Literaturwissenschaft der Universität Osnabrück u. Prof. Dr. Wolfgang Becker. Osnabrück 1991.
- Heimat - a film by Edgar Reitz. Hrsg. v. Edgar Reitz Filmproduktions GmbH u. WDR International. München 1984.
- Heimat - Eine deutsche Chronik von Edgar Reitz. Grünwald: Institut für Film in Wissenschaft und Unterricht gemeinnützige GmbH 1985.
- Heimat : Die Zweite Heimat - Eine Dokumentation der Heimat-Projekte. (Begleitbroschüre zum Projekt „Zukunft hat Vergangenheit“ im Rahmen des „Kultursommers Rheinland-Pfalz“). Mainz: Literatur-Büro Mainz e.V. 1997.
- Heimat - überall... . Hrsg. v. der WDR-Pressestelle. Köln: Oktober 1985.
- Moser, Heidrun: Heimat - Topos und Utopos der kollektiven Erinnerungsarbeit. (Magisterarbeit). Universität Osnabrück 1989.
- Netenjakob, Egon: Reitz und das neue Genre - Versuch über „Die Zweite Heimat“. (Sonderdruck der Funk-Korrespondenz). Köln: Verlag Katholisches Institut für Medieninformation 1993.
- Neue Constantin Film präsentiert: Heimat - Ein Film in zwei Teilen von Edgar Reitz. Hrsg. v. Neue Constantin Film. 1984.
- Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945. Wien: Österreichisches Filmmuseum 1972.
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. (Neuauflage). Band 1-5. Berlin: Henschel Verlag 1992.
- Die Zweite Heimat - Chronik einer Jugend von Edgar Reitz. Hrsg. v. Edgar Reitz Filmproduktions GmbH. München 1992.
- Die Zweite Heimat im Kino (Presseheft). Hrsg. v. Zorro Film GmbH München (ohne Jahreszahl).

audiovisuelle Medien:

- Abschied vom Drehbuch - Edgar Reitz dreht „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Petra Seeger. Produktion: Wolfgang Ettlich, München; WDR, Köln 1991.
- Apollo 11. Fernsehübertragung vom 20./21.7.1969 in der ARD. Produktion: Westdeutscher Rundfunk Köln 1969.
- Auschwitz und kein Ende: 1970 - 1989 / Holocaust - ein Medienereignis. Fernsehdokumentation von Tilman Jens. Redaktion: Martina Zöllner; Imke Wallefeld. Produktion: WDR, Köln 2000.
- Beständiger Wechsel - Das Dorf, die Zeiten und der Heimatfilm. Fernsehdokumentation von Stephan Köster. Produktion: Tag/Traum Filmproduktion, Köln; WDR, Köln 1984.

- Bis ans Ende und dann noch weiter - Die ekstatische Welt des Filmemachers Werner Herzog. Fernsehessay von Peter Buchka. Produktion: Kick Film GmbH, München; Bayrischer Rundfunk, München (ohne Jahreszahl).
- Bis zum Augenblick der Wahrheit - Edgar Reitz bei der Vorbereitung zu seinem Film „Die Zweite Heimat“. Fernsehdokumentation von Robert Busch. Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion GmbH, München; WDR, Köln 1988.
- D.A. Pennebaker meets F.J. Strauß. Fernsehdokumentation von Angelika Wittlich. Produktion: Bayrischer Rundfunk, München 1995.
- Es ist nicht gut, in einem Menschenleib zu leben - Das filmische Weltgericht des Rainer Werner Fassbinder. Fernsehessay von Peter Buchka. Produktion: Kick Film GmbH, München; Bayrischer Rundfunk, München 1995.
- Es wäre besser, ein anderer zu sein - Die filmischen Spekulationen des Volker Schlöndorff. Fernsehessay von Peter Buchka. Produktion: Kick Film GmbH, München; Bayerischer Rundfunk, München 1991.
- Geschichten aus der Stummfilmzeit - Pioniere. Teil 1. Fernsehdokumentation in 13 Teilen von Kevin Brownlow u. David Gill. (ohne Jahreszahl).
- Heimat - Weggehen, um anzukommen - Ein Gesprächsabend mit Edgar Reitz und Gästen. Fernsehdiskussion. Redaktion: Reinhard Wulf. Produktion: WDR, Köln; ZDF/3Sat, Mainz 1997.
- Über Richard Leacock und das Cinema Direct. Fernsehdokumentation von Angelika Wittlich. Produktion: WDR, Köln 1975.

Internet:

- http://archiv.berliner-morgenpost.de
- http://german.imbd.com
- http://members.nbci.com
- http://www.artechock.de
- http://www.dra.de.
- http://www.3sat.de
- http://www.goethe.de
- http://www.g-0.de
- http://www.heimat.net
- http://www.lib.ksc.nasa.gov
- http://www.mercedes-benz.de
- http://www.ndr.de
- http://www.shoa.de
- http://www.wdr.de