

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 184

Artikel: Gespräch mit Edgar Reitz : "Es ist in dieser Welt keine Wärme"
Autor: Eder, Klaus / Reitz, Edgar
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867378>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

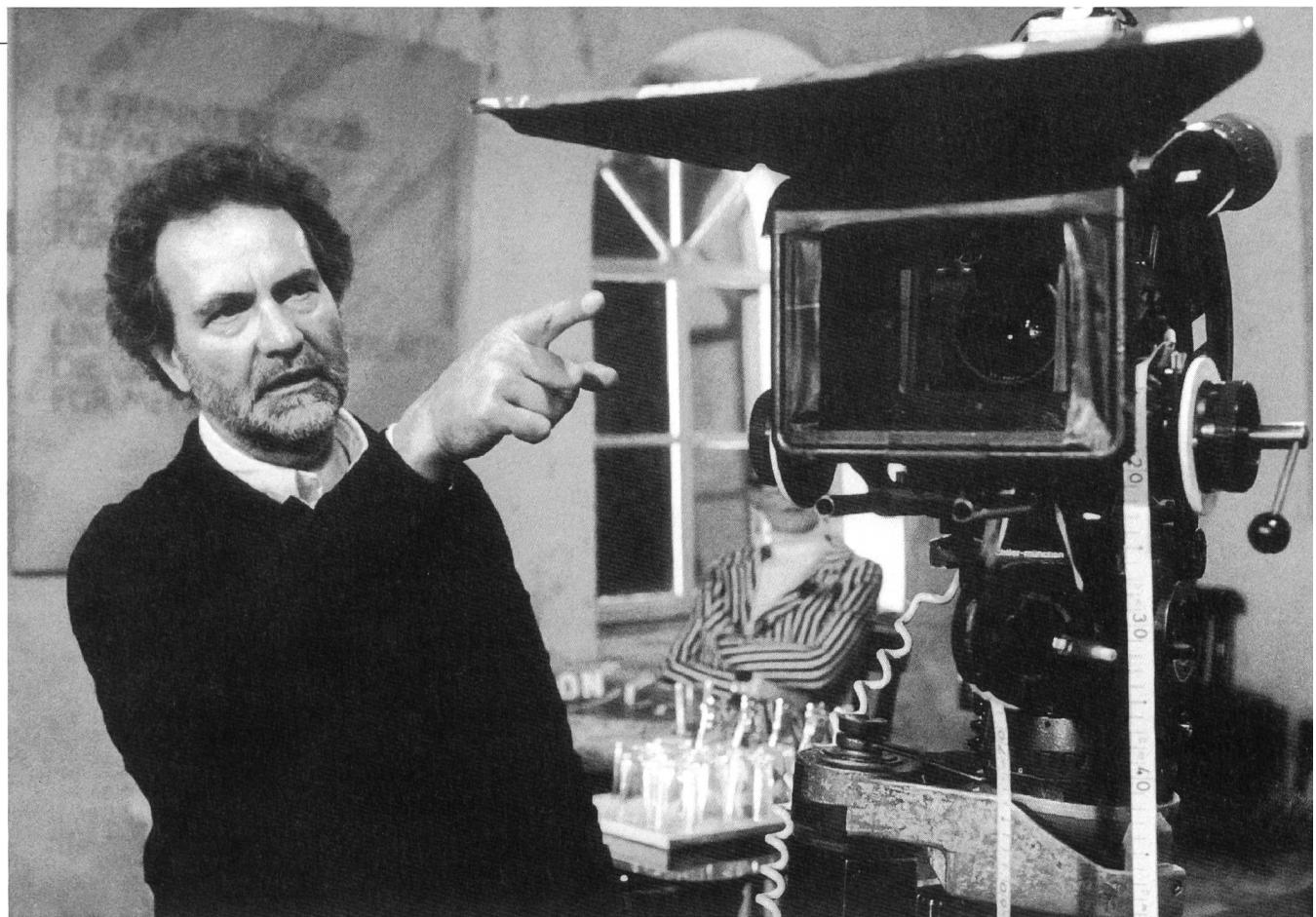
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Gespräch mit Edgar Reitz

”Es ist in dieser Welt keine Wärme“

FILMBULLETIN: Die beiden HEIMAT-Filme wurden mit Mitteln des Fernsehens hergestellt. Sie sind aber auch Kino-Ereignisse. Allerdings bedingt die Länge besondere Formen der Vorführung.

EDGAR REITZ: Man muss heute die Frage stellen, wohin sich das Kino entwickelt. Wenn man die Tendenzen beobachtet, muss man ein Absterben der herkömmlichen Kino-Formen registrieren. Das Kino ist im Zerfall. Nicht nur wegen der Besucherzahlen. Es ist im Zerfall mit allen seinen Äusserungsformen – in baulicher Hinsicht, in bezug auf den Service und so weiter. Wir haben es mit jungen Besuchern zu tun, denen grosse Bereiche von Erfahrung fehlen. Aber darauf kann und will das Kino nicht mehr antworten. Es gibt immer noch erstaunliche Filmkunstwerke, die jedes Jahr in der Welt entstehen. Aber die Begegnungsmöglichkeiten zwischen diesen Filmen und dem Publikum werden immer weniger. Als wir in den sechziger Jahren anfingen, hatten wir noch Publikum. Es ist heute unvorstellbar, dass Filme wie ABSCHIED VON GESTERN, MAHLZEITEN und andere weit über eine Million Besucher hatten. Eine einzige Woche in einem kommunalen Kino, das wäre noch drin,

aber nicht mehr. Wir haben einmal ein Publikum besessen, aber das haben wir verloren. Geschichten zu erzählen, ist ohne Publikum nicht machbar. Die gesamte Erzählkultur lebt davon, dass die Geschichtenerzähler mit dem Publikum eine Einheit bilden, dass sie gemeinsame Erfahrungen haben. Dem deutschen Film ist diese Beziehung verlorengegangen. Die Filmförderung hat ein Übriges dazu getan, uns von diesem Zusammenhang abzukoppeln.

FILMBULLETIN: Nun hat dir aber das Fernsehen die Möglichkeit gegeben, die beiden HEIMAT-Filme zu realisieren.

EDGAR REITZ: Ich habe mir damals, als ich anfing, HEIMAT zu machen, gesagt: es ist ein unglaubliches Gefühl zu wissen, dass mehrere Millionen Menschen den Film sehen werden. Die Liebe zum Kino, das ist zwar sehr schön, aber ich lebe nur einmal, und ich will ein Publikum finden. Deswegen habe ich mit dem Fernsehen gearbeitet. Nach dem Erfolg von HEIMAT konnte ich DIE ZWEITE HEIMAT mit dem Wissen beginnen, dass ich ein Erzähler bin, der sein Publikum kennt.

FILMBULLETIN: Beide HEIMAT-Filme sind, was ihre Länge



anlangt, Fernseh-Produkte, das heisst, sie haben einen bestimmten Serien-Charakter.

EDGAR REITZ: Das sollte man nicht überschätzen. Ich glaube, die neunzig Minuten eines Fussball-Spiels oder eines Spielfilms sind zufällig übereinstimmend. Die Länge des klassischen Spielfilms kommt übrigens vom Theater. Die Tradition des Theaters hat Vorbild-Charakter für das Kino gehabt. Die ersten Kinos, die gebaut wurden, waren Imitationen von Theatern. Man hatte eine Bühne, auf der Bühne eine Leinwand, vor der Leinwand einen Vorhang. Anstelle der live auftretenden Schauspieler gab es bewegte Bilder zu sehen. Vielleicht hat das Kino seine eigene Form noch nicht gefunden. Es ist eine junge Kunst. Ich glaube, dass der Film Erlebnisformen als originäres Ereignis bieten kann, die wir noch gar nicht kennen. Die Teilnahme an einer Reise durch die eigene Lebensgeschichte zum Beispiel oder durch die Zeitgeschichte oder durch die Welt, in die wir geboren sind – das ist etwas, das Kino bieten könnte. Das sind keine leeren Worte. Ich habe in der Vorführung von *DIE ZWEITE HEIMAT* im Münchener Prinzregententheater erlebt, dass die Zuschauer auch nach zehn Stunden noch putzmunter waren; in den Zeitungen stand, der Film sei ein Wachmacher. Diese Wirkung erzielt er nicht durch Sensationen und durch Nervenkitzel, sondern dadurch, dass er den Zuschauer in eine Begegnung mit sich selber führt. Die Leute kommen am nächsten Tag alle wieder. Sie kommen am dritten Tag. Sie kommen am vierten Tag. Am fünften Tag rufen sie bei mir an und sagen, sie litten unter Entzugserscheinungen ...

FILMBULLETIN: Im Zusammenhang mit der Venediger Aufführung ist ja auch das Wort "süchtig" gefallen. Ich weiss allerdings nicht, ob diese Begegnung mit sich selbst das erste Erlebnis ist. Was mich an dem Film faszinierte, ist, dass ich Menschen kennenlernte. Ich habe sie nicht an dramatischen Höhepunkten ihres Lebens erlebt, sondern ich habe sie in ihrem Alltag kennengelernt. Und immer war Neues in diesen Menschen

zu entdecken. *DIE ZWEITE HEIMAT* besitzt einen grossen Reichtum, wie ihn ein normaler Spielfilm nicht bieten kann.

EDGAR REITZ: Mir hat ein Ehepaar geschrieben, mein Film hätte ihr Leben aufgewertet, und zwar dadurch, dass er Erlebnisse, die sie selbst hatten, für kinofähig erklärt hätte. Alltägliches, das sogenannte einfache Leben sei als erzählenswert dargestellt worden.

FILMBULLETIN: Es gibt Momente in der eigenen Biographie, auf die man erst durch den Film kommt. Man erinnert sich natürlich an viele Dinge nicht mehr. Aber man erinnert sich an bestimmte Tage. An den Tag etwa, an dem Kennedy ermordet wurde. Auch dir, auch den Figuren in deinem Film hat sich dieser Tag eingeprägt.

EDGAR REITZ: Es gibt häufiger solche Tage im Leben. Für die Generation meiner Eltern war das beispielsweise der Tag des Kriegsausbruchs, oder der Tag der Währungsreform. Oder nehmen wir, heute, den Tag, an dem der Golfkrieg begann. Es gibt immer wieder Augenblicke, in denen unser Leben an historischen Ereignissen teilnimmt. Vielleicht können wir später erzählen, was wir am 9. November 1989 gemacht haben, als sich die Mauer in Berlin öffnete. Das sind Momente, in denen unser individuelles Leben mit weltgeschichtlichen Ereignissen verbunden ist. Das wertet alles auf, das wir tun. Es hebt die lächerlichsten, die kleinsten privaten Dinge in welthistorische Dimensionen. Das ist etwas, das mir am Erzählen wichtig ist: dass es möglich ist, einfachste, geradezu banale Lebensäußerungen von Menschen auf eine historische Ebene zu heben, ohne ein grosses Pathos entwickeln zu müssen.

FILMBULLETIN: Diese Dramaturgie kündigt sich bereits in deinem Film *STUNDE NULL* an.

EDGAR REITZ: Ja. Der Gedanke ist mir wichtig, kleine Stücke des Lebens dem Tod, der Vergänglichkeit zu entreissen. Das kann man durch die Kunst erreichen. Die Kunst nimmt den Augenblick auf eine besondere Weise ernst. Das tut jeder Maler, der die flüchtige Sekunde einer Lichtwirkung porträtiert, oder jeder Musiker,



der sich einem Spiel hingibt, das in der nächsten Sekunde vergangen ist.

FILMBULLETIN: Dass ein Alltag, der normalerweise nicht für kunstwürdig gehalten wird, dies dennoch ist – ist das eine Einsicht, die mit der Arbeit an den beiden HEIMAT-Filmen verbunden ist?

EDGAR REITZ: Diese Erfahrung gibt es, wie du eben gesagt hast, auch schon in der STUNDE NULL. Vielleicht gibt es sie sogar schon in den frühen Filmen, ohne dass ich mir dessen bewusst geworden wäre. Das hat etwas mit einer jugendlichen Hybris zu tun. Als fünfzehnjähriger, als siebzehnjähriger spürt man einen Unsterblichkeitswahn, ein Verlangen, die Götter herauszufordern. Das war für meine Generation damals sehr wichtig. Da musste man lernen, sein eigenes Leben als so wichtig zu erachten, dass es als Stoff für Kunstwerke taugt. Das ist zwar banal, so denkt jeder Pennäler, und es gibt viel schlechte Literatur, die aus diesem Antrieb heraus entstand. Aber man muss auch etwas anderes begreifen, und diese Entwicklung hat bei mir mit der STUNDE NULL begonnen: nämlich dass es notwendig ist, in der Beschäftigung mit sich selbst und dem eigenen Leben gründlich zu sein, sich nichts durchgehen zu lassen, penibel realistisch zu sein. Damit nimmt man Abschied von der Vorstellung, man sei anders als die andern. Der Umbruch vom Subjektiven zum Objektiven passiert hier. Nicht dadurch, dass wir uns vom subjektiven Leben abwenden, werden wir objektiv, sondern dadurch, dass wir uns zum eigenen Leben penibel genau hinwenden.

FILMBULLETIN: Da kommt dann irgendwann einmal der Moment, an dem man merkt, dass die eigenen Erfahrungen nicht nur eigene Erfahrungen sind, sondern die Erfahrungen auch von andern, sagen wir zunächst einmal der eigenen Generation. Ohne diese Einsicht würde der Film nicht funktionieren.

EDGAR REITZ: Ohne das würde der Film nicht funktionieren. Andererseits könnte ich mit dieser Absicht nicht an die Sache herangehen. Mit der Absicht, man wolle die Stimme seiner Generation sein, würde man scheitern.

FILMBULLETIN: Wie persönlich warst du denn, als du an die Geschichte herangegangen bist?

EDGAR REITZ: Im ersten Augenblick wahrscheinlich hemmungslos persönlich. Das erste Bild ist immer ein Bild, das aus der Erinnerung aufsteigt. Aber dann kommt eine Verwandlung. Sie passiert schon beim Schreiben. Es ist die erste Verwandlung, die erste Verfremdung, wenn man das Bild, das man vor sich sieht, in Worte zu fassen versucht. Da merkt man, dass die Worte eine eigene Logik haben, dass Sätze auf eine bestimmte Weise funktionieren. Je mehr das ursprüngliche Bild zur Sprache wird, desto weiter entfernt es sich von sich selbst. Dieser Prozess setzt sich permanent fort. Wenn ich dann einen Schauspieler engagiere und mit ihm an dem Film arbeite, entferne ich mich oft ganz weit von meiner ursprünglichen Idee, vom dem ursprünglichen Bild, weil ich offen bleiben möchte für das, was der Augenblick bietet. Der Schauspieler hat seinen persönlichen Charakter, sein eigenes Leben, sein Gesicht, seine Körpersprache. Auch arbeite ich mit dem Schauspieler an bestimmten Orten, zu bestimmten Zeiten, bei bestimmtem Licht und Wetter. Wenn ich mich allen diesen Faktoren gegenüber offen halte, dann lebe ich zwar in Harmonie mit meinem Material, muss es allerdings aushalten, dass sich dieses Material gegenüber meinen ursprünglichen Absichten verselbständigt. Das kennt aber jeder, der in künstlerischen Dingen tätig ist.

FILMBULLETIN: Die Figur des Hermann ist Edgar Reitz, mit dessen Erfahrungen, dessen Biographie; aber es ist auch Hermann, eine eigenständige Figur. Man könnte auch auf die Geschichte des jungen deutschen Films hinweisen, die in DIE ZWEITE HEIMAT erzählt wird: eine Reihe von Figuren kommt einem bekannt vor, aber letztlich ist eine Identität mit tatsächlichen Figuren nicht gegeben.

EDGAR REITZ: Dasselbe trifft für die Geschichte der Musik zu, für die Geschichte Schwabings ... Es gibt viele





Geschichten, die parallel erzählt werden. Die Geschichte der sechziger Jahre. Ich mache die Erfahrung, dass ich mich den Dingen dadurch nähre, dass ich mich von ihnen entferne.

FILMBULLETIN: Die Umsetzung authentischer Figuren in einen Film wäre wahrscheinlich eine Angelegenheit von Historikern.

EDGAR REITZ: Ein Historiker darf das nicht, was ich da mache. Er muss sich an seine Dokumente halten und muss alles, was er sagt, durch Dokumente belegen können. Ich muss das nicht. Im Gegenteil. Ich kann die Blaue vom Himmel herunter lügen, ich kann Erfindungen mit historisch Belegbarem mischen. So ist zum Beispiel der Tod Kennedys an jenem Tag belegbar. Auch das Wetter, das an diesem Tag in München herrschte, ist belegbar. Was nicht historisch belegbar ist, ist alles, was ich von diesem Tag erzähle. Es entfernt sich in vielen Punkten sogar von dem, was ich an diesem Tag erlebt habe.

FILMBULLETIN: Andererseits trifft der Film eine gemeinsame Erinnerung vieler Menschen. Am Beispiel des Tags, an dem Kennedy ermordet wurde, wird das besonders deutlich.

EDGAR REITZ: Vielleicht mobilisiert der Film Erinnerungen. Mit demselben Recht, mit dem ich diese Geschichte erzähle, kann jeder andere seine Geschichte erzählen.

FILMBULLETIN: War es eigentlich von vornherein klar, dass es sich um eine Gruppe von Freunden handelt, deren Geschichten erzählt werden? Oder hat sich erst beim Schreiben ergeben, dass es neben der Hauptfigur Hermann andere zentrale Figuren geben wird?

EDGAR REITZ: Das war von vornherein klar. Ich habe mich im Sommer 1985 für ein paar Monate mit Robert Busch an den Ammersee zurückgezogen. Wir haben in freier, lockerer Form aufgeschrieben, was uns zu erzählen interessierte. Daraus wurde ein etwa einhundert Seiten starkes Manuskript, das in gedrängter Form ein

Arsenal von Figuren und deren Lebensgeschichten entwickelte. Es kristallisierte sich schon damals heraus, dass die Geschichte dann beginnt, wenn Hermann sein Dorf verlässt. Das war der erste Entwurf, der bereits eine Gliederung in dreizehn Teile hatte, in dreizehn Kapitel, von denen jedes einer anderen Figur gewidmet ist, das heißt, es waren zwölf Geschichten, und Hermann gab es zweimal. Am Anfang verlässt er sein Heimatdorf, am Ende kehrt er zurück. Diese Ellipse hat sich als Grundform angeboten. Merkwürdigerweise findet sich diese Ellipse – die Geschichte ist dann zu Ende, wenn sie sich mit dem Anfang berührt – sehr oft, bei Romanen, bei Theaterstücken, in Opern. So ergab sich der dreizehnte Teil: Hermann kehrt nach über zehn Jahren zum erstenmal in sein Dorf zurück, aus dem er im ersten Teil aufgebrochen war.

FILMBULLETIN: Der Anfang der Geschichte ist klar und durch das Ende von HEIMAT vorgegeben. Hermann geht 1960 nach München. Warum beschreibst du den Zeitraum von zehn Jahren? Decken sich die Lebensabschnitte der Hauptfiguren mit dem Kalender eines Jahrzehnts?

EDGAR REITZ: Nein. Aber im Leben eines Jungen wie Hermann ist das dreissigste Jahr von besonderer Wichtigkeit. Das Christus-Alter! Für unsere geistige Entwicklung ist es von Bedeutung, dass man sich aus der Pubertät heraus auf sein dreissigstes Lebensjahr hin bewegt und dass man sich nach dem dreißigsten Lebensjahr von dort wieder weg bewegt. Das ist ein Drehpunkt im menschlichen Leben. Hermann spürt das, wenn er in der ersten Szene sagt, er könne sich nicht vorstellen, älter als dreissig zu werden. In den sechziger Jahren gab es den Spruch «Trau keinem über dreissig». Wenn jemand das Abitur in seinem Heimatstädtchen macht, ist er neunzehn und hat noch ein Jahrzehnt vor sich. Der Film endet logischerweise in dem Jahr, in dem Hermann seinen dreissigsten Geburtstag hat.

FILMBULLETIN: In deinem Film werden viele Dialekte ge-

sprochen – schwäbisch, bayerisch, sächsisch, natürlich der Hunsrück-Dialekt. Wie kann man Figuren schreiben, die in ihrem Dialekt verwurzelt sind?

EDGAR REITZ: Ich erzähle gern Dialekt-Geschichten. Es gibt Dialekte, die ich gerne und gut höre. Ich kann schwäbische Dialekte schreiben, das habe ich aus acht Jahren Ulm im Ohr. Das Bayerische habe ich nach fünf- und dreissig Jahren München natürlich auch im Ohr. Die Hunsrück-Sprache sowieso. Interessanterweise ist mir in meinem Leben auch immer wieder das Sächsische begegnet. Peter Steinbach ist Sachse, der Aufnahmeleiter Bernd zum Beispiel hat einen Aufnahmeleiter zum Vorbild, den wir alle kannten, ein Sachse, der mit Alexander Kluge und mir arbeitete und der früh starb. Bei den Darstellern lege ich grossen Wert darauf, dass sie ihre Muttersprache sprechen, dass sie aus der jeweiligen Gegend stammen. Dialekte sind Muttersprache, sind die Sprache, in der man Gefühle äussert und Kind ist. Die intellektuelle Entwicklung widersetzt sich dem. Deswegen beschreibe ich, wie Hermann hochdeutsch lernt ...

FILMBULLETIN: Eine groteske Szene ...

EDGAR REITZ: Ja, grotesk, weil man merkt, was mit einem Menschen dabei passiert, in welche Abstraktion er sich begibt, wie er sich völlig aus den Händen verliert. Es kann doch nicht sein, dass man sich so verleugnen muss, dass man seine eigene Sprache verliert! Das war übrigens damals viel schlimmer. Heute gibt es für Mundarten eine grössere Offenheit. Zu meiner Studienzeit wurde man an der Uni, wenn man einen Dialekt sprach, von seinen Kommilitonen veracht. Das ist heute nicht mehr in diesem Masse der Fall.

FILMBULLETIN: Gibt es Szenen oder Episoden, die zu schreiben und zu drehen dir besonders leicht gefallen sind? Oder auch Szenen, die dir besonders schwierig gefallen sind?

EDGAR REITZ: Der Film ist voller Szenen, mit denen ich mich gequält habe. Es gibt auch viele Szenen, bei denen ich mich nicht erinnern kann, sie je geschrieben zu

haben – weil sie unbewusst, nebenher entstanden sind. Das sind oft die glücklicheren Szenen. Zum Beispiel der Dialog zwischen Hermann und Kohlenjosef über das Bild und die Kunst, das ist eine dieser Szenen, von der ich mich nicht erinnern kann, wann ich sie geschrieben habe. Die Szene wurde natürlich Wort für Wort geschrieben, es gibt kein einziges improvisiertes Wort der Darsteller! Ich kann mich wahrscheinlich deswegen nicht daran erinnern, weil ich mich unmittelbar danach mit einer anderen Szene quälte. Was mich am meisten beschäftigte, war die Frage nach der nächsten, der jeweils folgenden Szene. Bei meinem Verfahren gibt es kein dramaturgisches Gerüst, keine spannungsdramaturgischen Gesetze, die zu befolgen wären. Das einzige «Gesetz», an das ich mich hielt, war: dass man niemals ausrechnen können darf, was kommt. Das erscheint mir lebensnah. «Erstens kommt es, zweitens anders, drittens anders als man denkt» – diese Volksweisheit ist unglaublich. Sie enthält die Genauigkeit und den Reichtum an Phantasie, wie ihn das Leben verlangt.

FILMBULLETIN: Im ersten Teil, etwa bis zur Mitte der sechziger Jahre, ist der Film «wärmer». Im zweiten Teil, das heisst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, ist er kälter. Das muss nicht am Film liegen, sondern an gesellschaftlichen Veränderungen. Welche Periode ist dir denn in der Erzählung leichter gefallen?

EDGAR REITZ: Diese Frage kann ich nicht beantworten, denn ich bin beim Machen in diese Situation hineingewachsen. Es geht um das Verhältnis des Einzelnen zur Welt. Hermann kommt in eine grosse, fremde Stadt. In dieser Stadt herrschen Regeln, es gibt ein Gedränge ans Licht, an dem er teilnimmt. Er weiss nicht, nach welchen Gesetzen das funktioniert, aber sehr wahrscheinlich nicht nach seinen. Sehr wahrscheinlich ist er in München auch gar nicht sonderlich erwünscht. Dieses Lebensgefühl bleibt erhalten, es addiert sich zum Lebensgefühl der anderen, die die gleichen Erfahrungen machen. Und irgendwann nimmt das dann gesellschaftliche Ausmaße an. Das beginnt für mich spätestens bei



den Schwabinger Krawallen. Ein an sich gemütliches München entpuppt sich als das Gegenteil. Die Leute, auf die die Stadt immer stolz zu sein schien, nämlich die Bohème, die jungen Musiker, das nette Völkchen von Schwabing – sie alle werden verprügelt, und zwar so gemein, dass sie daraus schliessen müssen, dass sie hier unerwünscht sind. Die andere Frage ist, wer ist denn dann erwünscht in dieser Stadt? Da kommt ein schlimmer Verdacht auf: nämlich dass der Schoss noch immer fruchtbar ist, aus dem einmal das Dritte Reich kroch. Das gibt der jungen Generation Zusammenhalt, sozusagen durch negative Erfahrung. Für mich beginnt diese Entwicklung im Film nicht erst mit der Hochzeit von Hermann und Schnüsschen. Allerdings macht diese Hochzeit etwas anderes deutlich. Die Suche nach einem Lebenspartner, die Suche nach Liebe ist eine Art Gegengift gegen die Welt. Man hat doch immer das Verlangen, in die Arme eines lieben Menschen zu flüchten, die Bettdecke über die Ohren zu ziehen, glücklich zu sein, von der Welt nichts mehr wissen zu wollen. Das ist der Traum von der Rückkehr in den Mutterleib, ein Traum, der in der Liebe weiterlebt. Er endet mit der Ehe. Wenn eine Beziehung zu einer gesellschaftlichen Tatsache wird, wenn die Liebe in eine Familiengründung mündet, dann schlägt Individuelles ins Allgemeine um. Deswegen ist es unvermeidlich, dass nach dieser Hochzeit politische Dinge auf den Tisch kommen. Diese Entwicklung trifft sich im Film mit den Zeitläuften. Von da an kommen wir in die achtundsechziger Zeit. Ich hatte keine andere Wahl, denn es war ja schon in HEIMAT entschieden, dass Hermann 1940 geboren wurde, dass er somit 1960 das Abitur macht. 1968 konnte er kein Student mehr sein. Er war bereits verheiratet, hatte aber so viele unerfüllte Träume in sich, dass er der Studentenbewegung nahestehen musste ...

FILMBULLETIN: Obwohl er ja eigentlich eine Generation darüber war ...

EDGAR REITZ: So ist es mir auch ergangen. Ich war eher sogar noch eine weitere Generation drüber. Aber als die

Schöpfer des jungen deutschen Films waren wir genau in dieser Zeit. 1966: der erste Spielfilm; 1967: mit dem ersten Film in Venedig. Man war als Anfänger, als jemand, der sich selber als jung apostrophierte, mitten in diesem Aufbruch. Hätte man an der Studentenbewegung nicht teilgenommen, hätte man das Gefühl gehabt, gar nicht in der Welt zu sein. Das wollte ich auch bei Hermann beschreiben, dieses Gefühl, draussen zu sein und dennoch dazugehören; dazugehören zu müssen, wenn es überhaupt weitergehen soll.

FILMBULLETIN: In dieser Zeit unternimmt Hermanns Frau Schnüsschen den Versuch, als aktive Figur in die Studentenkreise hineinzukommen. Es gibt Szenen bei ihr zu Hause, in denen sich Kommilitonen in der Wohnung einrichten, es gibt politische Szenen im Hörsaal. Wenn ich mir anhöre, was da an Dialogen gesprochen wird – dann muss ich einerseits sagen, dass das wahrscheinlich die Sätze sind, die damals fielen; andererseits frage ich mich: waren die Menschen tatsächlich so kurzsichtig, so rigoros auf den Kopf beschränkt, wie das im Film jetzt aussieht?

EDGAR REITZ: Ich habe dieses merkwürdige Gefühl auch gehabt. Tatsächlich war das die Sprache dieser Zeit. Es war auch unsere Sprache. Wir haben mit diesen Parolen und Vokabeln etwas verbunden: Hoffnungen, Sehnsüchte, ein Lebensgefühl. Das findet sich nicht in den blossen Worten wieder; aber es existierte zeitgleich. Wir haben so gesprochen, aber wir haben etwas anderes gefühlt. Dieses andere ist in den Worten nicht wiederzufinden. Da liegt das Problem. Ich bin beim Erzählen hier ein bisschen in Not geraten. Der Freundeskreis fällt auseinander, alle streben in die Berufe, die Karriere, die Liebesgeschichten sind weitgehend in Sackgassen geraten oder haben sich in Ehen verwandelt. In dieser Situation, in der alles zerfällt, gibt es an anderer Stelle eine zentrale Ballung – in der Studentenbewegung. Ich konnte mich bei dieser Geschichte nicht sehr lange aufhalten, nicht so lange, wie es die Sache wert gewesen wäre. Ich hätte dazu andere Figuren gebraucht. Es



wäre notwendig gewesen, etwas mehr aus der Generation der eigentlichen Studentenbewegung zu erzählen. FILMBULLETIN: In einer Episode wird ein Film gedreht. Aber das Team meutert. Es will keine autoritäre Regie, es führt die Diskussionen um Demokratie, die wir von damals kennen. Ich bin sicher, damals warst du auf der Seite des Teams.

EDGAR REITZ: Ja. Ich war das Opfer, aber ich war gleichzeitig auf der Seite des Teams.

FILMBULLETIN: Aber heute, wo wir wissen, dass diese Haltung des Teams nur dazu führen konnte, dass der Film blockiert werden musste, musst du doch dem Regisseur einige Pluspunkte zuschieben.

EDGAR REITZ: Ich gebe dem Regisseur eigentlich recht. Ich glaube, dass die Linke jener Zeit furchtbar gesündigt hat. Sie hat viel künstlerische Kreativität abgewürgt. Der neue deutsche Film ist ein Opfer nicht nur der Filmförderung, er ist ein Opfer auch jener Zeit. Wir wurden in Legitimations-Nöte gedrängt. Wir konnten nicht mehr arbeiten, ohne uns intellektuell zu legitimieren, und wir wussten, dass es etwas in uns gibt, das sich in dieser Form nicht legitimieren will. Das Gute, es mag so wichtig sein wie es will, ist kein Kriterium für die Kunst. In diesem Dilemma haben wir uns nicht ausgekannt. Wir waren intellektuell nicht stark genug, uns davon loszulösen – wir hätten keine Freunde mehr gehabt. Aus lauter Angst, unsere Freunde zu verlieren, haben wir unser Publikum verloren und die Freunde dazu. Aber es ist in dieser Welt keine Wärme, und es kann mir keiner erzählen, dass die Linke irgendwann Wärme geschaffen hätte.

FILMBULLETIN: Deswegen sagte ich vorhin, die zweite Hälfte deines Films ist in dieser Hinsicht kälter als die erste.

EDGAR REITZ: Die Linke hatte eine unendliche Sehnsucht nach Wärme. Aber sie hat keine Wärme schaffen können, weil sie eine intellektuelle Lebensform forderte. Man mag die Dinge sehen, wie man will, es ist ein Stück Utopie verlorengegangen, und ich bedauere heute zu-

tiefst, dass wir in einer Welt leben, die keine Utopien mehr hat. Möglicherweise geht die Welt heute am Mangel an Utopien zugrunde, damals ist sie aber an ihren Utopien kaputtgegangen. Ich habe versucht, diese Wärme wieder zu finden. Sie war mir in der Geschichte von Hermann nirgends geboten. Hermann wird sehr einsam am Ende, und nicht einmal in seiner Wiederbegegnung mit Clarissa findet sich Wärme. Die letzte Begegnung der beiden enthält die Erinnerung an alle Sehnsüchte, aber keine Hoffnung.

FILMBULLETIN: Aber am Ende, in der letzten Szene, gibt es eine tröstliche Rückkehr in die erste Heimat ...

EDGAR REITZ: Das ist eine Täuschung. Ich habe das ja erlebt, als ich HEIMAT drehte. Ich ging in den Hunsrück zurück, aber ich bin nicht heimgekehrt. Das geht nicht.

FILMBULLETIN: Im Film spielen zahlreiche Laien ...

EDGAR REITZ: Das halte ich für einen Irrtum. Ich weiss nicht, woher diese Meinung kommt.

FILMBULLETIN: Wenn ich Hermann zuschau, dann habe ich das Gefühl, dass er nicht etwas spielt, sondern dass er viel eigene Erfahrung in die Rolle einbrachte.

EDGAR REITZ: Das ist der Umgang mit einem Schauspieler, den ich für richtig halte. Mit einem nicht ausgebildeten Schauspieler könnte man das nicht praktizieren. Das kann ich ausgiebig erläutern: Meine Anforderungen an die Schauspieler waren hoch. Ich habe mich sehr gewundert, dass geschrieben worden ist, es handle sich um Laiendarsteller. Woran mag das liegen? Daran, dass sie Dialekte sprechen? *Henry Arnold*, der Darsteller des Hermann, wurde in Hamburg geboren, in München ging er zur Schule, er durchlief eine normale Schauspiel-Ausbildung. Als ich ihn kennenlernte, arbeitete er am Theater in Göttingen. Er spielte an der Freien Volksbühne Berlin und in München. Das ist für mich ein Schauspieler! Er hatte zum Hunsrück und zum Dialekt nicht den mindesten Bezug. Er war noch nie in seinem Leben dort.

FILMBULLETIN: Wie lernt jemand in kurzer Zeit einen Dialekt, also eigentlich eine andere Sprache?



EDGAR REITZ: Er wurde drei Monate in den Hunsrück geschickt, und er bekam einen Coach, der vor den Dreharbeiten mit ihm die Dialoge durchging. Henry Arnold hat eine unglaubliche Leistung vollbracht. Er hat jeden einzelnen Dialogtext bis in die letzte Nuance der Aussprache gebüffelt. In Drehpausen wurde er in den Hunsrück geschickt, damit er das Ohr für die Sprache schärft. Noemi Steuer spricht im Film eine Art Ruhrpott-Deutsch. Sie ist Schweizerin, aber das Schweizerische hört man nicht mehr. Aus dem Drehbuch wusste sie, dass sie eine Dölmenerin sein wird, da oben aus Westfalen. Sie ging nach Essen und nach Wuppertal, sie hatte Freunde dort, mit ihnen hat sie die Sprache geübt. Das ist gebüffelt und systematisch gelernt. Franziska Traub (sie spielt die Figur der Renate Leineweber) ist eine Schwäbin, eine Schauspielerin, die in der Schweiz lebte und angefangen hatte, den Schweizer Dialekt anzunehmen. Holger Fuchs (der Aufnahmeleiter Bernd) wurde in Dresden geboren, er ist ein echter Sachse. Anke Sevenich, die das Schnüsschen spielt, ist keine Hunsrückerin. Sie hat die Sprache gelernt, ähnlich wie Henry Arnold sie lernte. Daniel Smith, der den Juan spielt, kommt tatsächlich aus Südamerika. Er ist Musiker und Tänzer. Er ist aber bühnenerfahren, er lebt in Amsterdam und trat dort im Tanztheater auf. Er konnte kein Wort deutsch, als wir anfingen. Während der Dreharbeiten lernte er deutsch. Am Anfang waren alle deutschen Texte, die er spricht, phonetisch auswendig gelernt. Es gab noch das Problem der Musik. Das Musikmachen musste genauso authentisch sein wie die Sprache. Ich wollte nicht, dass ein Schauspieler sich hinsetzt und so tut, als ob er Cello oder Klavier spielt. Wir haben deswegen eine lange Suche veranstaltet, um Schauspieler zu finden, die Instrumente beherrschen. Salome Kammer ist Schauspielerin. Als ich sie kennengelernt, war sie an den Städtischen Bühnen in Heidelberg engagiert; sie hat eine musikalische Ausbildung durchlaufen, ehe sie Schauspielerin wurde. Das qualifizierte sie in besonderem Mass, die Rolle der Clarissa zu spie-

len. Bei Henry Arnold kam beides zusammen. Er hat nicht nur den Dialekt wie eine Fremdsprache lernen müssen. Er musste auch die Instrumente spielen.

FILMBULLETIN: Die Schauspieler müssen aber auch, über die Kenntnisse einer Sprache und von Musik hinaus, eigene Lebenserfahrungen eingebracht haben.

EDGAR REITZ: Sie müssen sich auseinandersetzen. Was für sie fast zur existenziellen Frage wurde. Die Frage war: Wie gehe ich damit um, dass ich einen Fünfundzwanzigjährigen aus einer anderen Zeit spiele. Ich spiele mein eigenes Lebensalter, aber ich spiele es in einer Zeit, in der die Generation meiner Eltern in diesem Alter war. Man muss sich dadurch mit der Rolle ganz anders auseinandersetzen. So kam es zu der Frage, was an der Geschichte, die erzählt wird, anders ist als am eigenen Leben. Nehmen wir ein Beispiel. Die Frauen machten ihr Make-up damals auf bestimmte Weise, sie legten den Lidschatten auf besondere Weise auf, zogen Lidstriche, zupften die Wimpern, trugen die Frisur auf die Weise der sechziger Jahre. Das kann man nicht durch heutige Gesten ersetzen. Ich legte zum Beispiel Wert darauf, dass die Kostüme nicht nur aussen stimmten, sondern dass bis zur Wäsche alles stimmte – was man auf der nackten Haut trug, musste aus der Zeit sein. All dies mussten die Schauspieler lernen. Es war eine fremde Welt, in die sie eintraten. Sie entfernten sich zunächst weit vom eigenen Leben. Dann aber kamen sie auf die Frage, was eigentlich geschehen ist, dass sie so sind, wie sie heute sind. Das war oft unser Gesprächsthema. Ich habe Dokumente gesehen, auch Spielfilme aus der Zeit. Alle Filme, die im Dialog erwähnt werden, habe ich mit meinen Schauspielern angesehen. Wenn ein Film von Antonioni zitiert wird, dann hätte ich es nicht ertragen, dass der Schauspieler sagt, wir haben gerade LA NOTTE gesehen, und er hätte ihn nicht gesehen. Wir haben uns die Filme angesehen und haben stundenlang darüber gesprochen, was ein Antonioni-Film damals bedeutet hat und wie er sich in unseren Geschichten widerspiegelt. Was sind das doch für Qua-



len in Antonionis Filmen, zwischen Männern und Frauen, die ewig nicht zusammenkommen. Zwischen Monica Vitti und Alain Delon, zwischen Marcello Mastroianni und Jeanne Moreau. Diese Stimmung wiederholt sich in unserer Geschichte. Das Verhältnis zwischen Hermann und Clarissa ist ein Antonioni-Verhältnis.

FILMBULLETIN: Ist viel an Originalschauplätzen gedreht worden?

EDGAR REITZ: Ich drehe ungern im Studio. Nicht, weil ich Studios hasse, sondern weil ich finde, dass man an Originalschauplätzen immer etwas vorfindet, was inspiriert. Ein Studio, das ist eine Halle mit Steckdosen an der Wand. Ich muss alles, was erzählenswert ist, hineinragen. Das inspiriert mich nicht sehr. Deswegen habe ich nur wenige Szenen im Studio gedreht. Das Oktoberfest im 13. Teil zum Beispiel, die Schwabinger Krawalle (die Leopoldstrasse wurde sogar als Modell erstellt), die Hexenpassion am Ende, in Amsterdam. Sonst bin ich immer auf der Suche nach realen Schauplätzen gewesen. Zum Beispiel die Szenen in einer Berliner Kommune, oder auch die Wohnungen, in denen Hermann und Schnüsschen leben, oder der Cerphal-Verlag – das wurde nach den Regeln filmischer Montage gesplittet. Das Interieur des Verlages fanden wir in der Holledau, in einem kleinen Schlösschen, in dem wir drehen durften; das Äussere musste in München sein. Das sind eigentlich keine Originalschauplätze, es wurden vorhandene Räume und Gebäude hergenommen, um eine bestimmte Fiktion zu erfüllen. Diese Räume wurden ausgestattet. Wir haben nicht einen einzigen Raum so gelassen, wie er war. Alles wurde neu eingerichtet, das gesamte Interieur mit sämtlichen Requisiten und allem, das zur Atmosphäre der Zeit gehörte, bis zum kleinsten Bildchen an der Wand. Der Münchner Hauptbahnhof wurde im Starnberger Bahnhof rekonstruiert (einem Seitenflügel des heutigen Hauptbahnhofs). Wir konnten ihn sperren und ausräumen, wir haben andere Schalter hingebaut, einen Zeitschriftenstand, andere Aufschriften und Hinweisschilder. In dieser Hinsicht war unsere Arbeit

mühselig professionell. Nichts, das man sieht, ist einfach nur vorgefunden. Jede Szene wurde wochenlang vorbereitet, mit dem ganzen Stab, der dazu erforderlich ist. Auch alle Personen, die sich auf den Strassen bewegen, wurden von uns engagiert. Man konnte bei einem Film, der in den sechziger Jahren spielt, nicht spontan drehen. Das scheiterte schon an den modernen Autos. All das ist unendlich mühsam. Wir haben im Schnitt pro Drehtag etwa anderthalb Minuten produziert, weit weniger als was man heutzutage erwartet. Der Film wurde viel länger als vorgesehen. Die erste Rohschnittfassung war 34 Stunden lang. Ich habe das ganze letzte Jahr mit Kürzungen verbracht.

FILMBULLETIN: Kürzungen, die dramaturgisch notwendig waren, oder Kürzungen, die das Fernsehen zur Auflage machte?

EDGAR REITZ: Joachim von Mengershausen, mein geduldiger Redaktor und Freund vom WDR, hat mir alle Freiheiten gegeben, von denen man träumen kann. Der WDR, mein Co-Produktionspartner, hat sich inhaltlich kaum eingemischt. Aber mir war klar, dass meine Methode, die davon lebt, dass jeder Gedanke einen anderen auslöst, dass jedes Bild ein anderes nach sich zieht – Grenzen braucht. Ich habe mir ein Limit von zwei Stunden pro Folge gesetzt und mir nur in zwei Fällen erlaubt, darüber zu gehen, im 10. und im 13. Teil. Ich habe gespürt, dass es einen übergeordneten Rhythmus gibt. Leider ist manches, das ich sehr liebe, der Schere zum Opfer gefallen. Es gibt Szenen, die gelungen sind, und die dennoch herausgefallen waren. Das ist oft auch ein Problem der Proportion. Nimmt man die Teile heraus und legt sie daneben, werden sie leuchtend schön; tut man sie wieder hinein, werden sie matt. Das waren meine Probleme im letzten Jahr.

Das Gespräch mit Edgar Reitz führte Klaus Eder am 22. Oktober 1992 in München.
Der Text wurde von Edgar Reitz autorisiert.