

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 36 (1984)  
**Heft:** 19  
  
**Rubrik:** Filmkritik

#### **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:** 11.01.2026

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

# FILMKRITIK

## Il futuro è donna

(Die Zukunft heisst Frau)

Italien 1984. Regie: Marco Ferreri  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung  
84/272)

Die Frau, die sich als die weitaus stärkere Persönlichkeit erweist als die Männer, die mit ihr in eine Beziehung treten, mit ihr eine Beziehung aufrecht erhalten wollen, wurde von Marco Ferreri schon in seinem 1976 entstandenen Film «L'ultima donna» als Hauptfigur eingeführt. «Storie di ordinaria follia» (1982) und «La storia di Piera» (1983) waren weitere Varianten dieser Lieblingsthematik Ferreris; eine Thematik, die bis zu den ersten Filmen dieses Regisseurs und Drehbuchautors zurückverfolgt werden kann, auch wenn in Filmen wie «L'ape regina», «La donna scimmia», «Marcia nuziale» und «Le harem» (alle in den sechziger Jahren gedreht) die satirische Abhandlung der Institution Ehe, der (in Italien) kirchlich, staatlich und gesellschaftlich starr reglementierten Mann-Frau-Beziehung noch im Vordergrund stand. Umso direkter wurde diese Thematik dann in «Il seme dell'uomo» (1969) und «Ciao, maschio» (1978) angesprochen.

Geradezu programmatisch ist der Titel des neuesten Ferreri-Films: «Il futuro è donna» (Die Zukunft heisst Frau). Zur Erhärting dieser These hat Ferreri zusammen mit den beiden Drehbuchautorinnen Dacia Maraini und Piera degli Espositi eine Geschichte ersonnen, die zwei Frauen und einen Mann ins Zentrum des Geschehens rückt. Gordon (Niels Arestrup) und Anna (Hanna Schygulla) sind ein in intensiver Liebe verbundenes Paar, das aber aus Angst vor einem nuklearen Holocaust keine Kinder in diese bedrohte Welt bringen will. In einer Diskothek treffen sie auf das hochschwangere Mädchen Malvina (Ornella Muti), das in ihnen die idealen Eltern für sein zukünftiges Kind erblickt und in der Folge mit ihnen in einem Ménage-à-trois zusammenlebt.

Die sich aus dieser neuen Personenkonstellation entwickelnden Spannungen zeigen sich zuerst in Gordons Eifersuchtsausbrüchen, dann in Annas Selbstmordversuch. Doch beide scheinen sie ohne die Präsenz Malvinas in ihrem Leben nicht mehr weiterzukommen. Die Beziehung zwischen Malvina und Anna wird immer enger, Gordon als Mann immer überflüssiger. Er darf noch einmal in der Rolle des Beschützers «seiner beiden Frauen» auftreten – und dabei von einer in Panik geratenen Menge an einem Pop-Konzert zertrampelt werden. Die zwei Frauen bringen das Kind an einem Meerestrond zur Welt. Anna übernimmt die Mutterrolle, Malvina zieht allein weiter.

«Ich habe mich oft gefragt, warum die Texte des Feminismus vor dem Problem der Mutterschaft stehenblieben, ohne es tiefer zu untersuchen; wegen welcher Tabus, welcher Ängste?» So äusserte sich Ferreri am diesjährigen Filmfestival von Venedig – und lieferte mit seinem Film gleich auch ein Modell, das gar nicht so weit entfernt ist von der aktuellen Position feministischer Autorinnen (z. B. Germaine Greer in ihrem neuesten Buch «Sex and Destiny»). Eine Position, die die Mutterschaft der Frau akzeptiert, sogar fordert, sie nicht mehr als antiemanzipatorisch deklariert, sondern als neue Form der Emanzipation – in eine vom Mann gelöste Mutter-Kind-Beziehung projiziert. Das Modellhafte der von Ferreri inszenierten Beziehungsgeschichte ist auch die Schwäche des Films. Zu sehr stellen die drei Figuren einfache Rollenkonzepte des Regisseurs – und der zwei Drehbuchautorinnen – dar: Malvina verkörpert die «biologische Mutterschaft» (Sie ist schwanger, will aber nicht Mutter sein), Anna die «konzeptuelle Mutterschaft» (Sie ist nicht schwanger, will aber die Mutterrolle von Malvina übernehmen). Gordon, der liebende Mann, der sich – ziemlich nutzlos – zwischen den beiden Frauen bewegt, ist nach Ferreri der Prototyp des heutigen Mannes: gekränkt, ver-



Zukunft ohne Männer (Ornella Muti und Hanna Schygulla).

wirrt, unfähig, die Gründe seines Versagens zu verstehen. Seine Rationalität ist ein Ding der Vergangenheit, während das Körperlich-Sinnliche der Frau das einzige Mittel ist, um der Zukunft entgegenzutreten. So bleibt ihm, dem Mann, nichts anderes übrig, als sich – nach einer letzten Pose des Beschützers – von einer wildgewordenen Menge zertreten zu lassen. Doch nicht nur die dramaturgischen Hauptelemente der Geschichte sind zu wenig dicht gefügt, auch die sonst noch in den Film eingebrachten Ideen wirken dünn, blass modisch. Von der imminentsen nuklearen Bedrohung (die Anna und Gordon vom Kinderzeugen abhält) über Gordons ökologische, «grüne» Tätigkeit als Bäumepflanzer (als ehemaliger Arzt) und Annas Job als Kulturbeauftragte in einem Einkaufscenter (Zwei riesige Büsten von Marlene Dietrich und Greta Garbo sollen das Einkaufspublikum zur Filmkunst animieren) bis zu der nicht näher definierten (politisch, philosophisch motivierten?) Gruppierung um Anna und Gordon – es bleibt beim Oberflächenreiz. Zu einem optischen und akustischen Kitzelegeraten die von Ferreri in Mailand, Ferrara, Palermo und Selinunte zusammen-

gesuchten Schauplätze: Diskotheken mit ihren Tanzhallen und Trinkhöhlen; überdimensionierte Einkaufszentren; kalte, stahlblaue Industriebauten; unwirtliche Wohnhochhaussiedlungen; aber auch alte, zum Wohnen und Leben einladende Häuser, Höfe und Plätze; in warmem Licht erstrahlende antike Tempelbauten. Doch auch hier wird die Konstruktion von Ferreris Film durch überdeutliche Assoziationen – zwischen den Diskotheken als Musik-Kathedralen, den Einkaufszentren als Konsum-Tempel einerseits, den historischen Kirchen und Tempeln andererseits – augenfällig gemacht.

Hanna Schygulla hat schon in «La storia di Piera» gespielt, Ornella Muti ist in «L'ultima donna» und «Storie die ordinaria follia» aufgetreten. Beide Schauspielerinnen sind mit der Kinowelt Ferreris vertraut; und beide sind sie auch in «Il futuro è donna» als Trägerinnen einer spezifischen, ihnen vom Autor-Regisseur zugeschriebenen Rolle ideal besetzt. Mit Ornella Muti konnte sich Ferreri besonders glücklich schätzen, trug sie doch zur Zeit der Dreharbeiten eine echte Schwangerschaft zur Schau. Ob dieser Naturalismus im Detail aber bei einem modellhaft als stark stilisierte Utopie angelegten Film der künstlerischen Aussage dient, kann in Frage gestellt werden. Peter Kupper

## Crackers

USA 1984. Regie: Louis Malle  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung  
84/253)

Der in New York lebende französische Regisseur Louis Malle schuf seit der Mitte der fünfziger Jahre einige Filme, die ohne Zweifel als Meisterwerke bezeichnet werden können. Er begann als Regieassistent bei Cousteau und Bresson, wo er bald auf sein Talent aufmerksam machte. Sein erster Film in eigener Regie, «*L'assassine pour l'échafaud*», der 1957 entstand, war denn auch eindrücklich, technisch gekonnt in Szene gesetzt und brachte dem erst 25jährigen Malle den Prix Delluc. Mit seinem Debut-Werk wurde aber nicht nur Malle einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, auch Jeanne Moreau brachte erstmals ihre schauspielerische Begabung und Ausstrahlung zur Geltung.

Der grosse Durchbruch gelang den beiden aber mit dem ein Jahr später gedrehten Film «*Les amants*». Dieses ebenso gesellschaftskritische als auch erotische Werk wurde wegen der für damalige Verhältnisse sehr freizügig dargestellten Liebesszenen zwischen einer gutbürgerlichen, verheirateten Frau und einem Studenten zu einem Skandal und beispielsweise im Kanton Zürich bis zur Unkenntlichkeit geschnitten. Der Film brachte Malle so in die Schlagzeilen. Nun war er zu mehr als nur einem Geheimtip geworden.

In der Folge drehte Malle sehr unterschiedliche Filme: Er experimentierte gelegentlich mit der filmischen Erzählweise (zum Beispiel in «*Zazie dans le métro*») oder wählte brisante Stoffe (wie in «*La-combe Lucien*», wo er die französische Résistance entmythifizierte, oder in «*Pretty Baby*», wo er die Liebe eines erwachsenen Mannes zu einer Kinder-Prostituierten schilderte). Daneben entstanden aber auch Komödien (zum Beispiel «*Viva Maria!*» mit Brigitte Bardot und Jeanne Moreau), Agentenfilme und Fernsehreportagen (dabei ist an die siebenteilige Dokumentation «*L'Inde fantôme*», die 1969 entstand, zu denken).

Auch in den USA blieb Malle seinem Stil

treu: Er wahrte seine thematische Vielfältigkeit, seinen lebhaften Sinn für Humor, seine Vorliebe für unpopuläre Themen, die er nie sensationshasserisch in Szene setzte, und seine intelligente Abwandlung filmischer Konventionen.

Und nun also «*Crackers*», dieser als Tragikomödie gedachte Film: Nach all den Vorschusslorbeeren ein eher enttäuschendes Werk, bei dem die aufgezählten Qualitäten Malles nur ansatzweise zu spüren sind. Die Story um die lockere Lebensgemeinschaft in einem Armenviertel San Franciscos zwischen einem Pfandleiher und fünf arbeitslosen Mönchegern-Ganoven, die an ihrer Tölpelhaftigkeit, aber auch an ihrer naiven Menschlichkeit scheitern, vermag einfach nicht zu überzeugen. Neben einigen witzigen Einlagen wirkt die Geschichte oft etwas langfädig, bisweilen an den Haaren herbeigezogen.

Weslake (Donald Sutherland) ist bei Pfandleiher Garvey (Jack Warden) abends als Wächter angestellt. Garvey ist zwar ein lieber Kerl, aber auch ein harter Geschäftsmann, der die ihm zugetragenen Waren für ein Butterbrot zu erwerben und für überrissene Beträge wieder zu veräussern pflegt. Weslake ist davon überzeugt, dass sich in Garveys Tresor ein Haufen Geld befinden muss. Als der alte Pfandleiher eines Tages seine noch ältere Mutter besucht, schreitet Weslake zur Tat. Nach einem ausgeklügelten Plan will er in Garveys mit einer Alarmanlage gesichertem Geschäft einbrechen und den Safe knacken. Einige Typen sollen ihm dabei behilflich sein: Da ist der illegal eingewanderte Mexikaner Ramon (Trinidad Silva) und dessen Kumpel Dillard (Sean Penn), der Schwarze Boardwalk (Larry Riley), der als Zuhälter scheiterte und nun dauernd sein Baby mit sich herumträgt, weil er seinen Kinderwagen verpfänden musste, und nicht zuletzt der allesessende, nimmersatte Turtle (Wallace Shawn), der es vor allem auf Crackers abgesehen hat.

Natürlich geht beim Einbruch fast alles schief, was schiefgehen kann. Und als das «*Gangster*»-Quintett endlich bis zum Safe vorgestossen ist, platzt auch noch Garvey herein – viel früher als erwartet. Doch Garvey ist ein Mann mit Herz.

Schliesslich kennt er die fünf, die ihm ans Geld wollen, bestens und kann sie gut verstehen: Im Prinzip ist ja auch er ein armer Teufel, denn sein Tresor ist leer ... So ist es ihm ein Leichtes zu verzeihen; denn er weiss, dass sie alle nur durch freundschaftliches Zusammenstehen in der rauen Wirklichkeit werden überleben können ...

Dieses Märchen aus dem «Mission District» San Franciscos handelt zwar von durchwegs sympathischen Menschen, ist durchaus mit einem gewissen Charme erzählt. Aber am Ende wirken all die Leutchen denn doch etwas zu nett und harmlos, und die Geschichte ist viel zu brav, um wirklich mitzureissen; es fehlen Schwung und Überraschungsmomente. Louis Malle hatte zwar mit Donald Sutherland, Jack Warden & Co. ausgezeichnete Schauspieler zur Verfügung. Doch deren Können und komödiantisches Talent blitzen nur gelegentlich auf. Gesamthaft bleiben sie eher farblos und wirken oft allzu einfältig, so, als hätte sie Malle nie so richtig aus der Reserve zu locken vermocht.

Zieht man Vergleiche zu früheren Meisterwerken Malles, so fällt «Crackers» eindeutig ab. Doch der Film ist trotz allem zu gut, um sich darüber ärgern und langweilen zu müssen; allerdings auch zu wenig originell, um nicht bald wieder in Vergessenheit zu geraten.

Peter Neumann

### **Pra Frente Brasil (Vorwärts Brasilien)**

Brasilien 1982. Regie: Roberto Farias  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/259)

«Pra Frente Brasil» («Vorwärts Brasilien») war der Schlachtruf der brasilianischen Fussballer und Fussballfans, der in den Stadien, auf den Strassen und in den Bars ertönte, als die Fussballweltmeisterschaften 1970 in Brasilien durchgeführt wurden. Vor diesem zeitlichen und geografischen Hintergrund hat der brasilianische Regisseur und Produzent Roberto Farias die Handlung seines Films angelegt. Neben der Fussballbegeisterung

gibt es 1970 in Brasilien aber auch ein diktatorisches Militärregime, politische Instabilität, zunehmende Verunsicherung der Bevölkerung. Sogenannte «Anti-Subversions-Gruppen», im politischen Spektrum ganz rechts angesiedelt, kämpfen gegen «umstürzlerische», links-revolutionäre Bewegungen. Dazwischen stehen – wohl die Mehrheit der mittelständischen Bevölkerung repräsentierend – die «Apolitischen»: Geschäftsmänner, Firmenangestellte, ihre Ehefrauen.

Ein solch «apolitischer» Geschäftsmann wird entführt, da er zufällig im gleichen Taxi sass wie ein von der «Anti-Subversions-Gruppe» gesuchter – und bei der Verfolgungsjagd erschossener – «Kommunist». Durch Folter soll er zum Sprechen gebracht werden, seine Beziehungen zu revolutionären Bewegungen eingestehen. Da er keine Informationen liefern kann, wird er zu Tode gefoltert. Sein Bruder, der sich ebenfalls mit Vorliebe als «apolitisch» bezeichnet, macht sich – zusammen mit der Frau des Verschwundenen – auf die Suche nach ihm, stösst dabei auf Vertuschungsmanöver der Polizei, Zensur von Seiten der Regierung, Verbindungen (finanzieller Art) zwischen der Wirtschaft und den «Anti-Subversions-Gruppen», und wird ebenfalls verdächtigt, Beziehungen zu Terroristen zu unterhalten. Aus einem «apolitischen» Wohlstandsbürger wird der politisch Handelnde – wenn es sein muss, mit Gewalt.

Die politische Bewusstwerdung, wie sie der Protagonist des Films erlebt, sollte gemäss den Intentionen des Regisseurs Roberto Farias auch beim Kinozuschauer einsetzen. Dass dieser Anspruch nicht oder nur teilweise erfüllt wird, liegt in schwerwiegenden inhaltlichen und formalen Mängeln des Films begründet. Der Polit-Thriller – und als solcher wird «Pra Frente Brasil» unzweifelhaft angeboten – hat in Filmen wie «Il Caso Mattei» (1972) und «Cadaveri Eccellenti» (1976) von Francesco Rosi, «Z» (1968), «État de Siège» (1972) und «Missing» (1981) von Costa-Gavras seine Bestform gefunden. Während es Rosi und Costa-Gavras verstehen, politisch aktuelle Themen mit den spannungsgeladenen Erzählmethoden

eines Thrillers, eines Kriminalfilms, einem grossen Publikum zu präsentieren, ohne die politische Reflexion mit spektakulären Effekten zu zerstören, erliegt Farias – vor allem in der zweiten Hälfte seines Films – der Versuchung, die Inszenierung mit reisserischen Aktionsszenen (Verfolgungsjagden, Schiessereien) anzureichern.

Doch schon das Drehbuch weist in der Konstruktion der Geschichte und in der Zeichnung der Charaktere Unglaubwürdigkeiten auf. Der anfänglich «apolitische», dann politisch bewusst werdende Bruder wird gleich noch mit einer Geliebten verkuppelt, die als Studentin einer revolutionären Bewegung angehört. Am Ende ist sie es, die den revolutionären Kampf aufgeben und ins Ausland fliehen will, während er den bewaffneten Kampf gegen die «Anti-Subversions-Gruppen» aufnimmt. Die Verflechtungen zwischen Wirtschaft und rechts-terroristischen Gruppen, die Verschleierungstaktiken der Polizei, die Zensurmechanismen der Staatsgewalt werden zwar angetippt; ihre Darstellung im Film verliert aber durch die allzu vage Ansiedlung in der Geschichte, die zu schwache Verknüpfung mit der politischen Realität Brasiliens viel von ihrer Beweiskraft.

Der Film, Ende 1982 nach mehrmonatigem Aufführungsverbot – aus politischen Gründen, weil sich die Militärs «verleumdet, beleidigt, diffamiert» fühlten – von der Zensur des Landes freigegeben, beweist zumindest eines: Dass trotz der vom Militärregime angekündigten politischen Liberalisierung die Wende zu einer freieren Gesellschaftsordnung in Brasilien noch auf sich warten lässt.

Peter Kupper

## Illusione

Schweiz 1983. Regie: Jerko v. Tognola (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/274)

Der Illusionskünstler steht wie jeden Abend auf der Bühne eines kleinen Variétés. Routiniert stösst er die Säbel in eine Kiste, in der sich seine Ehefrau Ramona

befindet. Doch plötzlich ist alles ganz anders: Blut tropft aus einem Loch in der Kiste. Der Illusionist ist verwirrt, überspielt aber seine Verwirrung. Als er die Kiste öffnet, ist seine Frau verschwunden. Das Publikum applaudiert, die Kollegen sind überrascht von dieser verblüffenden Weiterentwicklung der Allerweltszaubernummer. Am meisten verblüfft ist aber der Illusionist selber: Seine Frau bleibt spurlos verschwunden, die allabendliche Illusion wird zur Realität. Oder doch nicht? Am Schluss taucht Ramona genauso überraschend, wie sie verschwand, wieder auf.

Blosse Einbildung, ein Traum, ein Spiel mit der Illusion? Eine schlüssige Antwort kann der Film nicht geben und er konnte mich auch nicht sonderlich dazu inspirieren, dieser Frage auf den Grund zu gehen. Zu wirr ist die ganze Geschichte, zu unglaubwürdig die Hauptfigur des Illusionisten, der wie ein staunender Traumtänzer sich durch die Verwirrung mimt. Er wird durch das ungewöhnliche Verschwinden seiner Frau mit Fragen konfrontiert, die sein bisheriges (Ehe-)Leben und seinen Beruf in ein neues Licht zu rücken scheinen. Doch die Auseinandersetzung mit seiner Frau bleibt in Banalitäten stecken, und die innere Motivation der Hauptfigur wird nie richtig nachvollziehbar. Der Film schwebt ein wenig dahin wie ein Luftballon, hübsch anzusehen, aber halt doch nur eine mit Luft gefüllte bunte Hülle. Jerko v. Tognola hat seinem Film «Illusione» als Schlusswort die Geschichte beigefügt von dem Mann, der träumte, er sei ein Schmetterling, und der, als er aufwacht, nicht mehr weiß, ob er geträumt habe, er sei ein Schmetterling, oder ob er jetzt einfach ein Schmetterling ist, der träumt, er sei ein Mann. Der philosophische Überbau ist klar: Tognola versuchte anhand der Geschichten rund um das Variété, eine adäquate filmische Umsetzung für ein geistig-philosophisches Problem zu finden. Dass der Funke nicht überspringt, mag zum einen daran liegen, dass die Geschichte eine klare Linie vermisst lässt, zum anderen vielleicht auch daran, dass das Medium Film an sich schon die Grenzen zwischen Realität und Illusion aufhebt und so ein Verdopplungseffekt entsteht. Zu viel des Guten

also, leider. Das Philosophieren wird so zur blossen Spielerei.

Dass der Film dennoch zeitweise recht unterhaltsam ist, verdankt er der technisch hervorragenden Inszenierung und den liebevoll gezeichneten, skurrilen Nebenfiguren und hier in erster Linie der Figur des Variétébesitzers, der in seinem eigenen Programm als Transvestit auftritt. Hin- und hergerissen zwischen Realität und Illusion, weil er immer unter einem Frauenamen sich selber inszeniert und niemand im Publikum ahnt, dass sich hinter der dicken, komischen Sängerin ein Mann verbirgt. Der Transvestit wartet auf den Tag, an dem das Publikum dies selber realisiert, doch das Publikum lebt

ganz in der Illusion, die man ihm allabendlich vorsetzt. Als der Variétébesitzer seine Hülle fallen lässt und sich als Mann zu erkennen gibt, buht ihn das Publikum aus: Die Illusion ist zerstört, und die Wahrheit ist auch bloss eine Illusion. Was die Hauptgeschichte mit der verschwundenen Frau des Illusionisten nicht vermag, gelingt hier vorzüglich – die kleine Geschichte um den Transvestiten berührt einen, sie stimmt nachdenklich, kann Auslöser sein zum Philosophieren. Schade ist nur, dass man sich durch ein ziemlich wirres Dickicht durchschlagen muss, um die Qualität des Einfachen zu entdecken.

Roger Graf

## TV/RADIO-KRITISCH

### Geschichte in Erlebnisse und Gefühle umgewandelt

Zur Fernsehserie «Heimat. Eine Chronik in elf Teilen» von Edgar Reitz in der ARD

1979 begann Edgar Reitz nicht nur mit seiner «Heimat»-Arbeit, sondern er stellte auch unter dem Titel «Unabhängiger Film nach Holocaust?» Überlegungen an, die für «Heimat» von grundsätzlicher Bedeutung sind: «Der Unterschied, der zwischen einer wahren Szene und einer vom Kommerzdrämaturgen auskalkulierten Szene à la «Holocaust» besteht, ist von ähnlicher Art, wie der Unterschied zwischen «Erlebnis» und «Urteil». «Urteile» über Ereignisse kann man *losgelöst* verbreiten, manipulieren, über Schreibtische schieben, verhökern. Erlebnisse hingegen bleiben an die Menschen und ihre Fähigkeit, sich zu erinnern, gebunden, werden falsch oder verfälscht, wenn man lebendige Details daran verschiebt und versucht, ihre Subjektivität und Einmaligkeit in der Darstellung zu eliminieren.» \*

1979 zog sich Edgar Reitz zusammen mit seinem Ko-Autor Peter Steinbach nach Woppenroth zurück, im deutschen Hunsrück gelegen, wo Reitz 1932 geboren wurde, wo er die ersten 20 Jahre seines Lebens verbrachte, den er nach dem Abitur 1952 verliess, um in München an der Filmhochschule zu studieren. In seine Heimat zog sich Edgar Reitz zurück, der bis anhin sich weniger durch seine Filme (vgl. Kasten mit Filmografie) einen Namen gemacht hatte denn als Verfechter und Wortführer des Neuen Deutschen Films. Hier im Hunsrück, der 20 Jahre Mittelpunkt seines Kosmos war, wollte Reitz vor Ort das Drehbuch entwickeln, denn die örtlichen Begebenheiten sollten sich nicht nach dem Drehbuch richten, sondern umgekehrt (!): Nicht «*losgelöste Ereignisse*» wollte er behandeln, sondern gebundene «*Erlebnisse*». Die Erinnerung wird an den Ort der Ereignisse zurückgeführt, um zu Erlebnissen zu kommen. Die Vergangenheit wurde lebendig, das Drehbuch grösser als geplant. Es schwoll auf zweitausend Seiten an. Ein Jahr nahm

\* Zitiert aus dem vor kurzem erschienenen Buch «Liebe zum Kino» von Edgar Reitz, Verlag Köln 78, Köln 1984 (Dieses Buch enthält u. a. auch 80 Seiten aus dem Produktionstagebuch von «Heimat»).