

Thomas Koebner · Edgar Reitz



Thomas Koebner

**Edgar Reitz**

**Chronist deutscher Sehnsucht**

Eine Biographie

Reclam



**MIX**  
**Papier aus verantwortungsvollen Quellen**  
**FSC® C105673**

Alle Rechte vorbehalten

© 2015 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Satz und Druck: Reclam, Ditzingen

Buchbinderische Verarbeitung: Kösel, Krugzell

Printed in Germany 2015

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011016-4

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

# Inhalt

Vorwort 9

Annäherung 11

Frühe Dokumentarfilme, avantgardistische Experimente,  
Familienstudien 22

Die Oberhausener und der ›Junge deutsche Film‹ 31

Erste Autorenfilme 34

*Mahlzeiten* 34

*Cardillac* 51

Rückkehr zu einem armen Kino 60

*Geschichten vom Kübelkind* 60

*Das goldene Ding* 64

Erste Blicke in die deutsche Vergangenheit 75

*Die Reise nach Wien* 75

*Stunde Null* 85

*Deutschland im Herbst* 97

*Der Schneider von Ulm* 99

Die Wende: *Heimat – eine deutsche Chronik* 109

Rückkehr und Aufbruch 117

Der Einbruch der Zeitgeschichte in das private Leben 135

Verwirrungen der Gefühle 142

Das Unwiderrufliche der Geschichte 148

Epiphanien der Farbe 150

Zeitgenössische Stimmen 151

**Jahrgang 1940: *Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend* 158**

- Ein ›Roman‹ 158
- Hermann und die Begegnungen der ersten Tage 164
- Das neue Zuhause 172
- »Zwei fremde Augen«: Clarissa 175
- Umwege, Irrwege: Helga 189
- Ein Rückfall: Schnüsschen 196
- Liebestragödien: (1) Ansgar und Evelyne 200
- Liebestragödien: (2) Reinhard und Esther 203
- Melancholie und Musik 206
- Regeln der Erzählung 209
- Stimmen der Kritik 212

***Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* 219**

- Ein Passionsweg 219
- Wieder ein Haus: Der Günderrode-Bau 221
- Trennung und Wiedervereinigung 222
- Abschiede für immer 227
- Schabbach ade! 229

**Nachspiel: *Heimat-Fragmente – Die Frauen* 233**

**Zwischenspiel: *Ortswechsel* 235**

***Die Andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht* 237**

- Noch einmal: Dableiber und Weggeher 237
- Eine Jugend auf dem Lande – 1842 240
- Die ›Europamüden‹ 249
- Landschaften 252
- Diskreter Realismus und entgrenzende Poesie 254
- Statt eines Nachworts 260

**Chronologisches Werkverzeichnis** 263

**Lebensdaten** 277

**Preise und Auszeichnungen** 279

**Literatur in Auswahl** 281





## Vorwort

Aber unter der Oberfläche der Dinge bleibt immer etwas  
Rätselhaftes ungesagt.

Edgar Reitz

Seit Ende der sechziger Jahre verfolgte ich die Arbeit von Edgar Reitz, Film für Film, aus größerem Abstand, schon seinerzeit mit Neugier und Respekt. Erst nach der Jahrtausendwende kreuzten sich unsere Wege mehrmals, und es ergab sich verschiedentlich die Gelegenheit, mein lebhaftes Interesse und meine grüblerische Anteilnahme an diesem Œuvre dem Autor und Regisseur gleichsam Aug' in Auge zu bekunden. Eines der Ergebnisse dieser Begegnungen war ein ausführliches Gespräch über das Leben und – vornehmlich – über das Werk von Edgar Reitz, das in seinem Hause im Sommer und Herbst des Jahres 2007 stattfand.<sup>1</sup>

Der Reclam Verlag bot mir jetzt die Chance, meine Sichtweise des Gesamtwerks und aller Produktionen – von *Mahlzeiten* bis zum vorläufig jüngsten Film, der *Anderen Heimat* – zu bündeln. Diesmal sollte der Filmemacher, der Autorenfilmer, der Chronist deutscher Befindlichkeiten im Mittelpunkt stehen. Ich musste das Risiko eingehen, dass Edgar Reitz nach der Lektüre meiner Überlegungen zu seiner Arbeit, Kunst und Könnerschaft in seiner diskret liebenswürdigen Art den Kopf schütteln könnte. Dem Verlag bin ich dankbar, dass er mich dazu herausgefordert hat, alles Zaudern angesichts der Aufgabe zu überwinden und diese Studie endlich niederzuschreiben. Sie ist – das mag niemanden wundern – von begründeter Zuneigung geprägt.

Nicht zuletzt bin ich Edgar Reitz selbst verbunden, der auf meine Fragen – ich war bemüht, deren Umfang zu dosieren – stets geduldig und präzise Auskunft gab und mir etliche noch ungedruckte Notizen, Studien, Protokolle zur Lektüre überließ.

Mein Dank gilt ferner Hans Helmut Prinzler, der mir – wieder einmal – Einblick in sein umfangliches Archiv erlaubte.

1 Thomas Koebner / Michelle Koch (Hrsg.), *Edgar Reitz erzählt*, München 2008.

Julia und Viola Gerdes brachten für mich etliche Dokumente in eine computergerechte Form. Michelle Koch hat sich der Mühe unterzogen, eine möglichst korrekte Filmographie zusammenzustellen. Julia Gerdes und Anna-Malike Eigl waren mir bei der Bildauswahl sehr behilflich. Für all diese freundschaftlich gewährte Kooperation danke ich.

Last but not least: Susanne Göddes einfühlsame Sicht der Dinge und der Filme von Edgar Reitz gab mir viel zu denken. Ihre Anmerkungen und Fragen drängten mich dazu, so deutlich wie möglich zu argumentieren. Wo dies nicht geschah, bleibt dies mein Versehen.

## Annäherung

Edgar Reitz: ein »Chronist deutscher Sehnsucht«. Alle drei Begriffe bedürfen vorläufiger Klärung. »Chronist«: In seinen großen *Heimat*-Erzählungen sind Reitz die Jahreszahlen wichtig. Indem er das erfundene Geschehen, zusammengesetzt aus Erlebtem, Berichtetem, frei Ergänzttem oder Archetypischem, in bestimmte Zeiträumen einfügt, knüpft er ein Band zu den kleinen und großen Geschichten, die sich parallel, gleichzeitig ereignet haben oder erlebt worden sind – im Nachbarort, in der Welt (wie weit man sie auch fassen mag). Deshalb verweigert er die wechselseitige Kausalität. Edgar Reitz rekonstruiert nicht die an den Akten und Entscheidungen des Regierungshandelns ablesbare Historie, nicht einmal die Spuren von Krieg und Frieden im ›kollektiven Gedächtnis‹, sondern ersinnt (wenngleich nie im luftleeren Raum) einzelne Lebensläufe, die nach (wenn man so will) ›altem Gesetz‹ in Szene gesetzt werden: gekennzeichnet durch Jugend und Alter, Fremd- und Selbstbestimmung, Aktivität und Passivität, Einsamkeit oder Geselligkeit, unterschiedliches Ansehen in der Gemeinde usw. Diese Biographien aus der Hand des Autors, des Autorenfilmers, korrespondieren zum Teil, aber nur zum Teil, dem Gang und Wandel des ›Zeitgeists‹ und der Zeitgeschichte. In den achtziger Jahren kam für diese Betrachtungsweise der Ausdruck ›Geschichte von unten‹ auf. Hinzuzufügen wäre, dass für die Figuren im Reitzschen Kosmos das ›Oben‹ so gut wie nicht existiert, allenfalls schattenhaft oder als relativ abstrakte und jedenfalls unbegreifliche Gewalt.

»Deutsch«: Edgar Reitz hat sein Leben bisher in Deutschland verbracht. Auch die Gestalten seiner Erfindung entstehen aus den verletzenden, verstörenden oder tröstenden Erfahrungen mit seiner Welt oder Umwelt, seinen Eltern und Verwandten, seinen Freunden und Lebenspartnern, seiner Muttersprache und den gesellschaftlichen Einrichtungen, in die er hineingewachsen ist. Werner Herzog könnte man als Gegenbeispiel erwähnen: Er hat schon früh den international verbreiteten Typus des Abenteurers entdeckt, der mit ungeheurem Aufwand dem höchsten Ziel nachstrebt

und scheitert – wie es etwa dem ›verrückten‹ Protagonisten in Herzogs Film *Aguirre – der Zorn Gottes* (1972) widerfährt. Oder Wim Wenders mit seiner ausgeprägten Sympathie für ›Drifter‹, einsame Männer, die durch weites Land vagabundieren – und wo sollte man ein besonders weites Land und die entsprechende Mentalität finden, wenn nicht in Amerika!

Doch Reitz kann oder will nicht von den Wurzeln loskommen. Nicht zufällig schickt er sein Alter ego Hermann immer wieder nach Schabbach zurück, »back to the roots«. Mancherlei – darf man sagen: das Archetypische? – vom Geschick, das seinen unheroischen Figuren in ihrem Lebensalltag zustößt, scheint in die Anschauung anderer Kulturen übersetzbar zu sein. Anders wäre die unerhörte Resonanz der Filme von Edgar Reitz im Ausland nicht zu verstehen, zum Beispiel der *Zweiten Heimat* in Italien. Da speziell dieser Zyklus als ›Wiedergeburt‹ eines romantischen Künstlerromans aufgefasst werden könnte, erneuert er – von außen betrachtet – ein Deutschenbild, das die französische Schriftstellerin Germaine de Staël<sup>2</sup> einst in der Goethezeit entworfen hat, die hierzulande vor allem Schöngeister und Schwärmer zu sehen glaubte. So wird auch Reitz in seinen Filmen zum Propheten eines Deutschland ohne Autoritätsgehabe und Soldatenstiefel, fällt doch sein Blick vornehmlich auf friedfertige Zivilpersonen und junge Menschen, von denen die meisten eher sich selbst als anderen Leid zufügen und der Sehnsucht verfallen sind.

»Sehnsucht«: Was heißt Sehnsucht, ein Wort, das in den Filmen von Edgar Reitz oft anklingt, auch im sogenannten Frühwerk, zum Beispiel in der ›Ausreißer‹-Komödie *Reise nach Wien*? Der Chilene Juan in der *Zweiten Heimat* grübelt über diesen Begriff nach, der für Deutsche eine so geheimnisvolle Qualität zu haben scheint. Das jüngste Werk, *Die Andere Heimat*, heißt sogar im Untertitel »Chronik einer Sehnsucht«. Es liegt nahe, mit Sehnsucht die durchdringende Ahnung von einem Glück jenseits des Horizonts zu bezeichnen. Sehnsucht will in Bewegung setzen, damit man das ge-

2 Germaine de Staël, *De L'Allemagne*, Paris 1813 [u. ö.].

lobte Land suche, das einem zur neuen und vollkommenen Heimat werden könne. Oder die Suche gilt anderem – Sehnsucht hegt prinzipiell diffuse Vorstellungen von dem, was es zu erreichen lohnt.

Bisweilen überfällt die Sehnsüchtigen der Verdacht, dass sie dem Ziel nie näherkommen werden. Dann wird ihnen zur Gewissheit: »Da, wo du nicht bist, ist das Glück« (wie es in der berühmten Schlussformel eines Gedichtes und Liedes heißt, das auch in der *Zweiten Heimat* zitiert wird).<sup>3</sup> So ist der Sehnsucht, die zu Aufbruch und Anfang bereit ist, die Melancholie verschwistert, die insgeheim fürchtet, die fundamentale Hoffnung auf ein erfüllteres Leben werde scheitern. In der Tat sinken einige Lebensläufe in den *Heimat*-Zyklen ab unter der Last der Schwermut. »Alles, woran wir geglaubt haben, hat uns traurig gemacht«, lautet ein Trinkspruch aus *Heimat* 3. Das gleichsam seufzende Pathos der Sehnsucht weist in der deutschen Kultur eine weit zurückreichende Tradition auf. Das Mädchen Mignon singt in Johann Wolfgang Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) die unvergesslichen Zeilen: »Nur wer die Sehnsucht kennt, / Weiß, was ich leide!« Es ist kein Wunder, dass Sehnsucht und Melancholie – grenzüberschreitend – all die im dunklen Raum des Lebens umhertastenden Menschen beschäftigen, die sich nicht unterwürfig und gedankenlos in eines der üblichen Karriere- und Lebensplan-Schemata einzwängen lassen.

Es ist im folgenden von einem Filmkünstler die Rede, der fast extreme Gegensätze in seinem Metier vereint: Weltläufigkeit und Phantasie in der Erfindung von Szenen, tiefes Verständnis für die Wunschträume seiner Figuren – und in scheinbarer Opposition zu dieser Empfindsamkeit der selbst gestellte Auftrag, technische Innovationen (in der Fiktion und in Realität) zu würdigen und in allen Phasen der Produktion mit handwerklicher Präzision zu arbeiten. Auf der einen Seite die lärmscheue Nachdenklichkeit eines Mannes, der sich als »Singularist« (Edgar Reitz) über seinen Beruf, die Kunst und das Leben in zahlreichen Notizen, Essays und Gesprä-

3 Das Gedicht *Des Fremdlings Abendlied* stammt von Georg Philipp Schmidt von Lübeck, 1821 veröffentlicht, von Franz Schubert unter dem Titel »Der Wanderer« vertont (D 493).

chen Gedanken macht, und auf der anderen Seite der versierte Pragmatiker, der mit großen Teams riesige Filmprojekte, die nach dem finalen Schnitt über 25 Stunden dauern können, diszipliniert zum Abschluss bringt.

In seinen Filmen koexistieren der Zauber intimer Szenen und die Ekstase von turbulenten Festen, Momente inniger Rührung und leisen, jedoch unverkennbaren Spotts über misslingende Rituale, lebenssüchtige Liebesspiele und todessüchtige Trauer, Anerkennung stummer Entsagung und selbst in der Satire Empathie mit den Geschwätzigem, die merken lassen wollen, dass sie noch da sind. Dieser Filmerzähler, dem – wie eine zum Sprichwort gewordene Formel des antiken Dichters Terenz lautet – nichts Menschliches fremd ist, hält aber auch mit seinem Grimm nicht zurück, wenn er die Profiteure der falschen Verhältnisse schildert, etwa starrsinnige oder in ihrer Dogmatik verrannte Weltverbesserer.

Er ist ein Psychologe des Physiognomischen: In beinahe allen Filmen spürt er mit Hilfe intensiver Großaufnahmen auf, welche Bewegungen der Seele unter der sichtbaren Oberfläche der Gesichter vermutlich vor sich gehen. So fein modelliert oft die Dialoge sind, die in der *Zweiten Heimat* und der *Anderen Heimat* ausschließlich von ihm selbst stammen – oft setzen oder ersetzen Blicke die Aussprache der Gefühle oder einen inneren Monolog. Die externe Situation hilft, die interne Situation der Figuren zu verstehen, gerade in Fällen, in denen die subtil gesetzten Fehlleistungen im Gespräch überhandnehmen: das Aneinander-vorbei-Reden, die zu früh abgebrochene Zwiesprache, die für gewöhnlich Krisen zwischen den Personen bezeugen oder heraufbeschwören.

Edgar Reitz ist seit langem ein Städtebewohner, alles andere als ein Einsiedler im Gehäuse, der indes aus eigener früher Erfahrung ein weitgespanntes Panorama des Dorflebens mit dessen eingeschränkten Perspektiven zu entwerfen weiß, der Verlockung und Elend der Provinz abzuwägen versteht – und in drei Zyklen und weiteren zwei Filmen den Begriff Heimat in all seinen Widersprüchen dem banalen Missverständnis entreißt, es handle sich hier um ein Konzept unwirklich ›heiler Welt‹.

Er gibt sich als ein Bruder im Geiste all derer zu erkennen, die weggehen, das beklemmend enge Areal verlassen, in das der Zufall der Geburt sie versetzt hat, um sich selbst neu zu erfinden – und er schenkt zugleich den Dableibern sein Interesse, zumal den wartenden Müttern von einst. Er steht auf der Seite derer, die äußere und verinnerlichte Zwänge der Natur und der Gesellschaft abschütteln, sich »aus den Umarmungen und Umklammerungen des Elternhauses lösen«<sup>4</sup> wollen, um voller Hoffnung in ihre selbstbestimmte Freiheit und »in eine bessere Welt«<sup>5</sup> hinaus zu stürmen – und er zeigt sich als skeptischer Realist, der aus der Zerrissenheit seiner jugendlichen und erwachsenen Charaktere kein Hehl macht, ihrem ratlosen Zweifel und ihrer Verzweiflung, wenn sie ihre imaginären Selbstbilder verraten müssen oder die schönen Aussichten auf einmal versperret sind. So muss er den fiktiven Lebensläufen seiner Figuren manchmal den versöhnlichen Abschluss verweigern, spannt also nach den Katastrophen nicht immer einen Regenbogen über den Himmel.

Dieser Filmregisseur ist zudem ein *poeta doctus*, ein gelehrter Künstler, der in vielen Schriften und Interview-Aussagen über Kunst und Leben die Antriebe seines Schaffens, die Leitideen, die Einflüsse der Epoche eindringlich erörtert und in wohlkontrollierter Sprache zu benennen weiß. Ein gebildeter Filmemacher, der sich auch in den Nachbarkünsten auskennt: So beweist Reitz in seinen Filmen (und Essays) Kennerschaft sowohl für die welt-schmerzliche Liedpoesie Schuberts als auch für avantgardistische Klangexperimente. In der breiten Skala dieser musikalischen Präferenzen spiegelt sich ein ständiger Austausch zwischen Romantik und Moderne (die in der Tat viel miteinander zu tun haben) als Bezugsgrößen im Selbstverständnis des Künstlers.

Vergänglichkeit empfindet er als Existenzvernichtung schlechthin – und kämpft gleichsam durch Erinnerung und Rekonstruktion des Vergangenen gegen das Vergehen an. Er nimmt sich Zeit für

4 Aus einem Gespräch mit Brigitte Leierseder-Riebe über die *Zweite Heimat*, 1992, das mir als Manuskript vorlag.

5 Ebd.

meditative Landschaftsaufnahmen oder stellt die Zeit still in diesen Ansichten, die wie Allegorien einer traumverlorenen Natur die Handlung begleiten oder unterbrechen. Er vergisst nicht, dass unter der Kirchenuhr seines Dorfes die Inschrift zu lesen war: »Eine von diesen wird deine sein.« – Gemeint ist die Todesstunde.

»Wir lassen jede Sekunde das hinter uns, was wir Gegenwart nennen. Alles, was wir berühren, was wir sehen, was wir lieben und begehren, wird vom Strom der Zeit in jedem Augenblick verschlungen. Ein ununterbrochenes Abschiednehmen ist das, der ständige Tod in Raten. Später habe ich begriffen, dass auch die Filmkunst immer auch vom Abschiednehmen handelt. Sobald wir die Kamera ausschalten, ist das, was sie aufgenommen hat, das Abbild von Vergangenen. – Die Kamera arbeitet ähnlich wie unser Gedächtnis, produziert Bruchstücke und Wirklichkeits-Scherben, die wir als Film-Autoren in der Montage neu zusammensetzen und zur Erinnerungs-Geschichte montieren.«<sup>6</sup>

Edgar Reitz wurde am 1. November 1932 in der kleinen Hunsrücker Gemeinde Morbach geboren. Im Lauf der Jahre bekennt sich Reitz dazu, auch Erbe der Vorfahren zu sein, und stellt damit den Akt der Selbsterfindung eines ›singulären‹ Künstlers zum Teil wieder in Frage. Sein Vater war ein Uhrmacher, dessen feinmechanisches Geschick dem Sohn bei seiner eigenen Arbeit als Vorbild gilt. Sein Großvater mütterlicherseits muss als Streckengeher bei der Eisenbahn viel Zeit in völliger Einsamkeit verbracht haben, um dann aber seine Zuhörer im Wirtshaus durch Geschichten zu überraschen, die anscheinend das immergleiche Muster befolgt hätten: Sie begannen an vertrauten Schauplätzen, in der Wirklichkeit der Dorfleute, und erweiterten sich allmählich ins Phantastische – wenn ihm, dem Erzähler, so versichert er, zum Beispiel Gestorbene als Gespenster über den Weg gelaufen wären.

6 Edgar Reitz, *Was heißt wirklich, was heißt schön: im Kino*. [Zitiert nach dem Manuskript.]



Es ist nicht sicher, dass die Lust am Geschichten-Erzählen, manifest in den Filmen von Edgar Reitz, sich dieser Tradition mündlichen Vortrags verdankt. Das Schauergemisch jedenfalls ist dem Filmkünstler fremd geblieben – allenfalls hat er dieselbe Strategie verfolgt, die zweite Welt der Fiktion fest in realen Details zu verankern: »vom Bekannten zum Unbekannten«. <sup>7</sup> So entstand auch der erfundene Ort Schabbach: zusammengesetzt aus Einzelteilen, die ein spezifisches Milieu suggerieren (Haus, Küche, Misthaufen, Schmiede, Straße, Schweine und Gänse, Kostüme). In ausgewählten



Edgar Reitz 1938

Einstellungen schwingt sich der Erzähler von dieser ›Startbahn‹ aus ins magisch Surreale, in eine weitere Traumsphäre. Vielleicht erinnert diese Freizügigkeit im Wechsel der Tonarten an den Realismus ohne Grenzen, der die Erzählpraxis des Großvaters ausgezeichnet hat – und überhaupt als Kennzeichen moderner Prosa gilt. <sup>8</sup> Ob der Großvater auch schon über die Technik der ›Ausprossung‹ verfügte, die Edgar Reitz in seinen Film-Zyklen praktiziert? Sie ließe sich vielleicht analog zur Webkunst erläutern: Eine Lebenslinie ist mit einer anderen verknüpft, jede Seitenfigur kann zur Hauptfigur werden. So erschließt sich der Erzählkosmos von Edgar Reitz als System der Wegkreuzungen und Begegnungen.

<sup>7</sup> *Edgar Reitz erzählt* (s. Anm. 1) S. 23.

<sup>8</sup> Vgl. die frz. Formel »réalisme sans rivages«, z. B. in Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, Paris 1963.

»Zum Beispiel Anfänge. Überall begegnen sie unserem beobachtenden Blick. Jeder Tag beginnt mit Beispielen von Geschichtsanfängen, die niemals zur Geschichte werden. Ein Schmerz am Morgen wird keine Krankheit, ein Blick in der U-Bahn wird keine Liebesgeschichte, der Brief eines alten Freundes wird kein Aufbruch in die Vergangenheit, ein unbedachtes Wort löst keine Katastrophe aus und ein kleines Geschäft mit der Bank bringt uns nicht auf die Reise ins unbekannte Land des Verbrechens. Wir haben uns vor den Keimen geschützt, die zu jeder Stunde im Geflecht unserer Lebenskonzepte aufgehen und unser Schicksal ändern könnten. Beim »ziellosten« Erzählen finden wir dieses enorme Angebot vor und pflanzen mit Vorliebe solche Samen in unsere Geschichten und sehen zu, wie sie aufgehen.«<sup>9</sup>

Der »Zeitgeist« der fünfziger Jahre drängte angehende Künstler, die es ablehnten, bloß Nachwuchs zu sein, dazu, die »Dinge in ihre Bestandteile« zu zerlegen – dies galt als »größere Tugend, als zum Beispiel chronikhafte epische Geschichten zu erzählen«<sup>10</sup>. Alles Narrative vermieden sie als Tabu. Die junge Generation verstand sich auch in der Kunst als »Atomisierer«, als »Zertrümmerer«, die den »großen Worten« der Oper und des Dramas misstrauten, um sich vor allem den »kleinsten Strukturen, den Mikroorganismen in der Musik, im Film, in der Literatur« zu widmen.<sup>11</sup> »Es gab eine Pflicht zur Brüchigkeit und zur Abstraktion.«<sup>12</sup> Im Jahr 1958 entstand ein Kompilationsfilm über die Ruinen der Münchener Oper und der Residenz, der diese neue Ästhetik umzusetzen versuchte:

»Die zerstörte Form war das eigentliche ästhetische Objekt unserer Nachkriegsjahre. Diese durchaus provokante Liebe zu den Ruinen wollten wir mit unseren Filmen zum Ausdruck bringen. Die Schönheit der Ruinen ist eine elementar-romantische Idee,

<sup>9</sup> *Edgar Reitz erzählt* (s. Anm. 1) S. 348.

<sup>10</sup> Ebd., S. 47.

<sup>11</sup> Ebd., S. 40.

<sup>12</sup> Ebd., S. 47.

aber verbunden mit dem Gedanken der Zertrümmerung war sie neu. Dieser Linie bin ich mit den Filmen, die ich dann ohne die Freunde machte, noch lange gefolgt; mit meinen frühen Filmen wie *Yucatan* oder *Geschwindigkeit* oder auch mit *Kommunikation*. Wenn man die Bilder dieser Filme unter dem Gesichtspunkt der Liebe zur zertrümmerten Welt betrachtet, stößt man auf die zugrunde liegende Erfahrung eines in Ruinen liegenden Landes.«<sup>13</sup>

Man erkennt Edgar Reitz auf Grund der folgenden Selbstbeschreibung als Angehörigen der »skeptischen Generation« (Helmut Schelsky), der Nachkriegs-Generation wieder, die – gebrannte Kinder einer großenwahnsinnigen Nation – auf alle propagierten Ideologien mit Unglauben reagierte.

»Ich war am Kriegsende noch zu jung, um in die Schuldkomplexe der Elterngeneration verwickelt gewesen zu sein. Ich gehörte zu jenen Kindern der Nachkriegszeit, die in eine Demokratisierungsperiode aufgebrochen sind. Ich glaubte an das Individuum, das Individuum als die eigentliche Vorstellung vom Menschen. Es bezeichnet das Unverwechselbare, das Einmalige, das Lebendige an einem Menschen. Es steht im Kontrast zu den Einflüssen, die den Menschen mit anderen gleichmachen. Die Individualität ist das Untypische, das, was an einer Person nicht berechenbar ist. Das, was uns *ungleich* macht, das ist das Menschliche an uns! Ich lernte in der Nachkriegsschule, dass kein Mensch dem anderen im Wesen gleich ist.«<sup>14</sup>

Nach dem Abitur am Gymnasium in Simmern – einer eher protestantischen Gemeinde, Reitz gehörte zur katholischen Minderheit – zog es den jungen Mann aus dem ländlichen Gefilde des Hunsrück in die Großstadt: Er wechselte nach München (wie später sein Alter

13 Interview mit Daniel Brückel, 15. 9. 2009. [Zit. nach dem Manuskript.]

14 Aus einem Gespräch mit Brigitte Leierseder-Riebe, 1992 (s. Anm. 4).

ego Hermann Simon in *Die Zweite Heimat*), besuchte die Seminare des legendären Theaterprofessors Artur Kutscher, begründete eine Studiobühne, ein »studentisches Zimmertheater« (im sogenannten Haus des Rechts auf der Ost-Seite der Ludwigstraße), das unter anderem Günter Eichs Hörspiel *Träume* szenisch aufführte, und schloss sich bald einer Filmgruppe an.

Seit 1956 war Reitz (zum ersten Mal) verheiratet – Susanne (geb. 1956) und Christian Reitz (geb. 1960) waren Kinder aus dieser Ehe – und begann, für die Bavaria Film eine Reihe von Verkehrserziehungsfilmen zu drehen: zum Beispiel *Übermüdung am Steuer* (1958), der erste Film, den er als selbständiger Filmmacher verantwortete. Im »Industriefilm« entdeckte er in den folgenden Jahren eine Art »Versuchslabor«<sup>15</sup>, die Farbenfabriken Bayer erlaubten solche Experimente. Erst mit dem Wechsel zur Werbefilm-Firma Insel-Film (in München) boten sich ihm »paradiesische Arbeitsvoraussetzungen«<sup>16</sup>, da der Inhaber, Norbert Handwerk, dem jungen Filmmacher eine eigene Abteilung, »Entwicklung und Experiment«, einräumte, für die Reitz über 60 Werbefilme herstellte.

Als Edgar Reitz mit anderen anlässlich der Kurzfilm-Tage in Oberhausen 1962 das Oberhausener Manifest unterzeichnete, erhob er einerseits den Anspruch, abweichend von den eigenen Ursprüngen, sich auch in der längeren Form des erzählerischen Spielfilms zu behaupten, er konnte andererseits, im Unterschied zu vielen seiner Streitgenossen, auf eine erhebliche Erfahrung als Drehbuchautor, Kameramann und Regisseur vertrauen.

»Ich habe mich nie gefragt, ob ich Talent habe, ob meine Ausbildung und mein Wissen mich zum Künstlertum berechtigen. Ich stellte einfach nur fest, dass ich schon immer auf dem Weg gewesen bin, mein Ich, das sich so groß in mir anfühlte, dass es mich zum Wanken bringen konnte, das Ich, das dennoch so schwach war, dass es nicht allein stehen konnte, auf einmal die

15 »Betrachtungen zu einem Lebenswerk: Edgar Reitz erzählt«, in: *Edgar Reitz erzählt* (s. Anm. 1) S. 42.

16 Ebd., S. 44.

Fähigkeit hatte, sich in Kunst zu verwandeln und damit zu überleben. Eine Parallelwelt trat vor meine Augen, in der es alles noch einmal gab, die Mutter, die erste Straße, die vom Haus zum Horizont führt, die Angst, das Chaos und die tausend Varianten der Liebe, stabilisiert durch die Schönheit, haltbar gemacht durch Form, dem Tode entrückt.«<sup>17</sup>



aus: *Yucatan*

17 Edgar Reitz, unveröffentlichte Aufzeichnungen aus dem Krankenhaus, 24. 4. 2009.

## Frühe Dokumentarfilme, avantgardistische Experimente, Familienstudien

Die frühen Dokumentarfilme zeugen bereits von einer unbestreitbaren Virtuosität im Umgang mit den Techniken des Filmemachens. Eine der Auftragsarbeiten für die Chemiewerke Bayer, Leverkusen, zudem in Farbe, muss hervorgehoben werden: Es geht um *Baumwolle* (1960) – wie man dieses Naturprodukt anbaut, welche Schädlinge es hat, wie man die Parasiten vernichtet. Ein Flug über grüne Felder, die Kamera zur Seite und nicht in Flugrichtung postiert, daher eine beinahe abstrakte Farbvision, reißt die Zuschauer in den Film hinein. Anbau und Arbeit werden dagegen fast traditionell beobachtet, die Larven und Raupen in labortypischer extremer Nähe scharf abgebildet. Wenn man schließlich miterlebt, wie die tieffliegenden Flugzeuge Giftwolken über die Felder versprühen, stockt einem fast der Atem – nicht alle Landarbeiter, die am Rande der Felder diese Aktion bezeugen, sind mit Atemschutzgeräten ausgestattet. So kann (oder will) der Film das zum Werbungsauftrag gegenläufige Gefühl der Beunruhigung nicht unterdrücken angesichts der kaum kontrollierbaren Ausbreitung des industriell hergestellten Vernichtungsmittels, das vielleicht nicht nur für Insekten eine tödliche Gefahr bedeutet. Wie zur Besänftigung schließt eine kleine Montage von Bildern der Endfertigung des aus Baumwollflocken gewonnenen Textilmaterials an: Ein Webstuhl stellt aus gedrehten Fasern ein Tuch mit großen Karos her.

Zur Erinnerung: Der Webstuhl, Inbegriff des Zusammenspiels vieler Fäden zu einem flächigen Stoff, in vormoderner Zeit mit großer Kunstfertigkeit zu bedienen, begleitet Reitz als Modell des schöpferischen Handwerks, auch des kombinierenden Kunstverständs, sein Leben lang. An diesen Begriff der künstlerischen Produktion als einer überlegten Zusammenführung etlicher Einzelteile schließt das Bild vom ›Teppich des Lebens‹ an, in dessen Gewebe etliche Fäden sich überkreuzen und nach allen Richtungen führen: Nichts anderes sei das Erzählen, wegen der Vielzahl der Optionen prinzipiell ein unendlicher Prozess. Ferner betont Reitz in Gesprä-

chen, in ebenfalls metaphorischer Absicht, dass er der Sohn eines Uhrmachers sei, selbst kundig in der Kombination feingliedriger Bestandteile, die am Ende ineinandergreifen müssen, damit die Zeit gemessen werden kann. Präzision als Ausdruck ästhetischer Kompetenz und die Verlockung, etliche Lebensläufe zu verfolgen, die kreuz und quer laufen und erst in ihrer Vielzahl – wenngleich notgedrungen noch schattenhaft, da nicht sub specie aeternitatis – eine Ahnung des Gesamtbildes ergeben, lassen Reitz sein Metier als höher entwickeltes Handwerk und Flechtwerk verstehen – und beschwören zugleich (vermutlich unwillentlich) die Vorstellung vom Künstler als eines Demiurgen, eines schaffenden Gottes, der beim Bau seiner Zweiten Welt zwar nicht alle Gesetze festlegt, die meisten aber durch sein Handeln entdeckt.

In *Yucatan* (1961) erkundet Reitz die Reste der Städte, die die Mayas im mittelamerikanischen Dschungel hinterlassen haben – leider nur auf Schwarz-Weiß-Material aufgezeichnet. Relativ zügig schwenkt die Kamera die weiß leuchtenden Fassaden der Tempelruinen ab, meist in der Horizontalen, die Montage mischt in den panoramatischen Duktus einige Detailaufnahmen. Maskenhafte, in Stein gehauene Gesichter, manche vermutlich Abbildungen von Totenschädeln, ziehen das Interesse des Films auf sich. Dessen Haltung ist nicht elegisch, dafür wirkt die Darstellung auch etwas zu unruhig, doch wird das endgültige Vorbei dieser fernen Kultur bestätigt: Allmählich überwuchern Gräser und Bäume die Bauwerke, Wildnis herrscht wieder, wo Archäologen sie nicht ausgejätet haben, Wolken schieben sich in den Himmel über den steinernen und auffällig menschenleeren Gebäuden. Das Tote und das Lebendige bilden einen (nur halb enthüllten) Gegensatz, der vornehmlich durch die Logik des Schnitts erkennbar wird.

Bereits im selben Jahr 1961 macht sich Reitz an die Konzeption eines experimentellen Films, der zwar die Bundespost als Initiator hat, sich jedoch keiner konventionellen Dokumentationspflicht unterwirft: *Kommunikation – Technik der Verständigung*. Etliche Register der Bildverfremdung setzen ein Programm um, das Reitz im nachhinein als »Atomisieren« der herkömmlichen visuellen

Grammatik bezeichnet: Verschiebungen der Farbwerte, Überblendungen, Vervielfältigung der Aufnahme eines Gegenstands in einem Bildkader, extravagante Blick-Perspektiven, extreme Nahsichten. Man könnte auch von assoziativer Montage sprechen: ein einsamer Leuchtturm (dessen Licht verirrt Seefahrern die Fahrt weisen soll), die Füße eines eilenden Menschen (der Nachrichten überträgt?), ausgestreckte Hände, Ohren, Gesichter. In großen Hallen mit technischer Einrichtung betonen Schatten an der Rückwand die Leere dieser Interieurs, andererseits sitzen Menschen (die nicht genauer ins Auge gefasst werden) vor überlebensgroßen Apparaten mit Kabeln und Leuchtzeichen. Dann wieder konfrontieren irritierende Nahaufnahmen mit der Technik der Rohrpost, der Brief- und Paketpost, den Schaltgeräten des Telefonamts – wobei der Akzent auf der Präsentation der Geschwindigkeit liegt, zum Beispiel von Sortierbändern: ein Interesse am rasenden Tempo, das von Reitz in seinem nächsten Experimentalfilm *Geschwindigkeit* ausführlicher exponiert wird.

Merkwürdig ist jedenfalls, dass nicht nur die Techniken der Verständigung, wenngleich auf exzentrische Weise, in die Bilder Eingang finden, sondern auch Momente der Einsamkeit und verfehlter Verständigung: Da schreitet ein Mensch über einen einsamen Platz (und lässt an die Ansichten der kalten Stadtarchitektur in Ottomar Domnicks Studie über Lebensangst und Unbehautheit in seinem Film *Jonas*, 1957, denken), da ist, etwa im Schlussbild, Verkehr auf einem Stadtplatz von hoch oben zu sehen, aber gespiegelt, so dass von einer vertikalen Symmetrieachse in der Mitte Autos und Fußgänger nach rechts und links voneinander wegströmen. Und die ausgestreckte Hand – ein beinahe archaisches Symbol der Verständigungssuche – kann in multiplizierter Abbildung eher ein Bedürfnis nach menschlicher Nähe assoziieren als die Erfüllung solchen Wunsches. So macht sich in diesem Film unterhalb der Faszination für die neue Kommunikationstechnik eine abweichende Empfindung bemerkbar, die eine gleichsam frierende Isoliertheit als Existenz Erfahrung eingesteht, die durch alle Anstrengungen der erfinderischen Moderne nicht überwunden zu sein scheint.





aus: *Geschwindigkeit*

Nach der durchaus etwas präntiösen Verkündung des Oberhausener Manifests bei den Kurzfilmtagen 1962 begann für Edgar Reitz die Arbeit an dem zweiten großen avantgardistischen Projekt, *Geschwindigkeit*, diesmal nicht als (relativ fremdbestimmter) Industriefilm geplant, sondern als selbstbestimmtes Produkt nach den Prinzipien des *Cinéma des auteurs* – entstanden in der eigens für Reitz eingerichteten Abteilung der Werbefilm-Firma Insel-Film.

Wenn man an die späteren Werke von Edgar Reitz, zumal die *Heimat*-Filme, denkt, die um der Genauigkeit willen so ausführlich und langsam wie nötig erzählt sind, überrascht es, dass der vergleichsweise junge Regisseur solchen Geschmack am Sog der *Geschwindigkeit* gefunden hat. Andererseits ist die Entdeckung der *Geschwindigkeit* eines der Merkmale moderner Wirklichkeits-